CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

653-654

noviembre-diciembre 2004

DOSSIERS:

España reconoce la independencia americana

El portugués: lengua y literatura

Charles Tomlinson

Ezra Pound: entre el mito y la vida

Rose Ausländer

Poemas

José Anibal Campos

Manuel de Falla en La Habana

Centenario de Sainte-Beuve

Entrevistas con Juan Goytisolo y Denis Rafter

Cartas de Colombia y Alemania

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRACIÓN: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 /13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M.3875/1958 - ISBN: 1131-6438 -NIPO: 028-04-001-X

Los índices de la revista pueden consultarase en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

653-654 ÍNDICE

DOSSIER
España reconoce la independencia americana

DOSSIER
El portugués: lengua y literaturas

PUNTOS DE VISTA

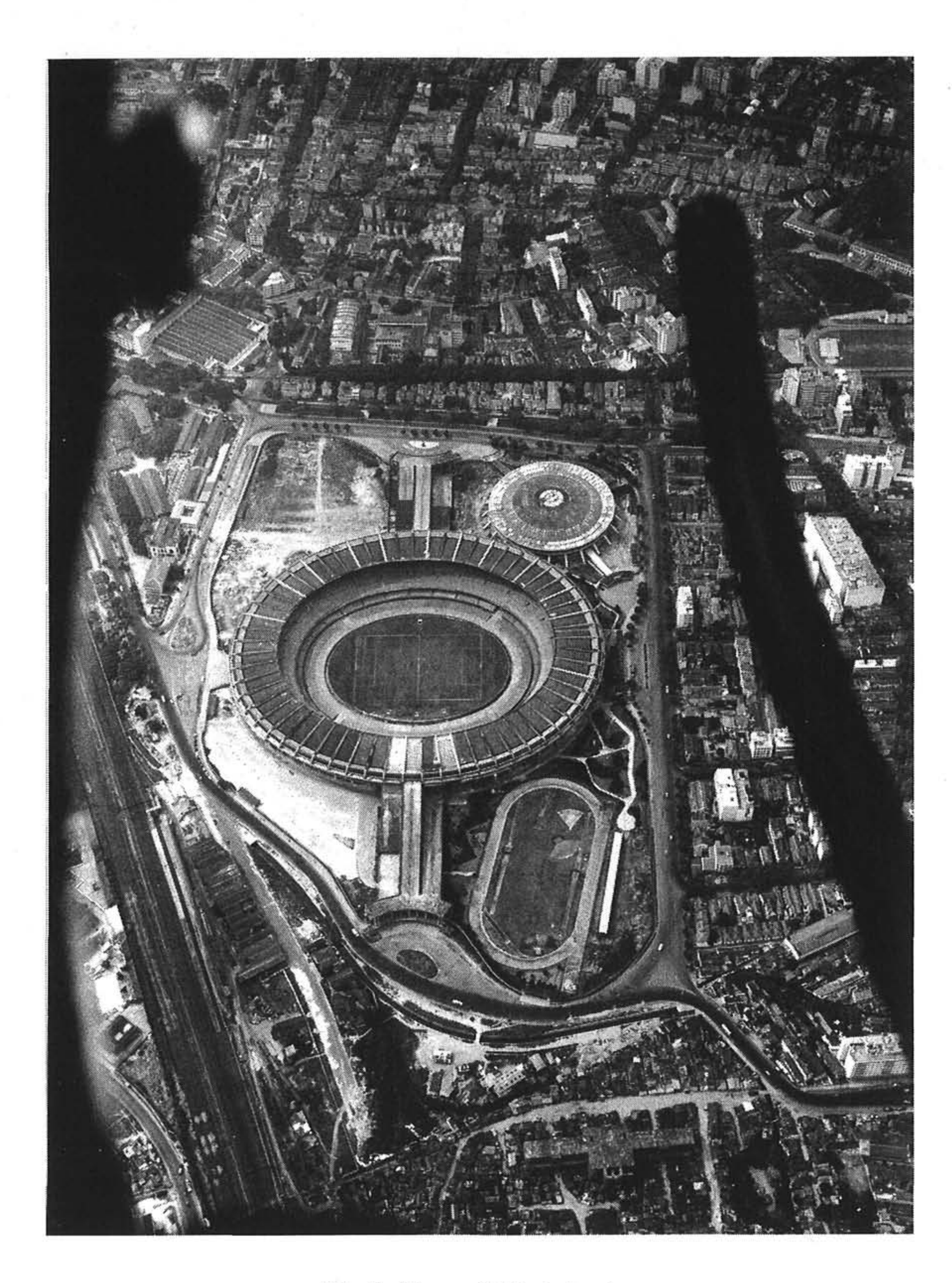
CALLEJERO

BIBLIOTECA

ERRATA: En el índice del número 651-652 debe leerse Celina Manzoni en lugar de Cecilia Manzoni.

DOSSIER
España reconoce la independencia americana

Coordinador:
Agustín Sánchez Andrés



Estadio Maracaná, Río de Janeiro

Negociaciones y conflictos en el reconocimiento español de la independencia de Chile (1835-1845)

Agustín Sánchez Andrés

El brusco fin de la experiencia del Trienio Liberal impidió negociar una separación consensuada con los territorios ultramarinos independizados entre 1810 y 1823. Como he señalado en otra parte, el análisis del debate político durante este periodo permite afirmar que un sector creciente del liberalismo español comenzaba a aceptar la imposibilidad de impedir la independencia de las nuevas repúblicas y, en consecuencia, la necesidad de negociar la nueva situación[1].

El restablecimiento del régimen absoluto de Fernando VII a raíz de la intervención francesa truncó este proceso. La cerrada negativa del monarca español a reconocer a las nuevas repúblicas americanas surgidas del proceso emancipador supuso la práctica ruptura de los vínculos de todo tipo que habían existido entre España y sus antiguas colonias. La actitud del régimen fernandino no sólo difirió el reconocimiento de la ex metrópoli –dificultando la normalización internacional de los nuevos Estados– sino que contribuyó de manera decisiva a precipitar el progresivo desplazamiento de España del comercio americano, que se venía gestando desde fines del siglo XVIII, al tiempo que reducía a su mínima expresión la influencia de la antigua metrópoli sobre las repúblicas iberoamericanas.

Tan sólo tras la muerte de Fernando VII y la reinstauración del régimen liberal en España fue posible poner fin a este largo paréntesis de incomunicación entre España e Iberoamérica. No obstante, el restablecimiento de las relaciones no sería inmediato ni estaría exento de dificultades. Diversos factores explican este hecho. En primer lugar, la

[1] *Agustín Sánchez Andrés, «La búsqueda de un nuevo modelo de relaciones con los territorios ultramarinos durante el Trienio Liberal, 1820-1823», en* Revista de Indias, *vol. 57, nº 210, pp. 451-474.*

interrupción durante más de una década de la circulación de personas, productos y capitales entre España y las nuevas repúblicas supuso la desaparición de muchos de los intereses comunes que habían vinculado a ambas orillas del Atlántico. En segundo lugar, la indiferencia hacia las nuevas repúblicas iberoamericanas de la opinión pública y la clase política españolas –cuyo interés estaba absorbido por las dificultades internas del proceso de construcción de un Estado liberal en España– dejó a menudo el delicado proceso de reconstrucción de las relaciones con las nuevas repúblicas en manos de grupos de presión, cuyos intereses mediatizaron y retardaron dicho proceso. Finalmente, el mantenimiento de Cuba y Puerto Rico bajo el dominio español durante la casi totalidad del siglo XIX gravitó sobre las relaciones entre España e Iberoamérica, condicionando el proceso de normalización de dichas relaciones y, posteriormente, el desarrollo de las mismas[2]. El lento proceso de restablecimiento de las relaciones hispano-chilenas entre 1835 y 1844 debe analizarse en este marco.

Los primeros acercamientos

La muerte de Fernando VII permitió retomar el proceso de creación de un Estado-Nación liberal en España iniciado entre 1812 y 1814 y entre 1820 y 1823. Desde un principio, el nuevo régimen liberal español mostró su disposición a reconocer la independencia de las nuevas repúblicas americanas y restablecer sobre nuevas bases las antiguas relaciones trasatlánticas. El gobierno de Chile, por su parte, estaba interesado en dicho reconocimiento para poder conseguir, a su vez, el de otras potencias europeas y, especialmente, el de los Estados Pontificios.

Esta situación llevó al ejecutivo chileno a estudiar el envío de una misión diplomática a Madrid. En un primer momento, la cancillería chilena pensó en una gestión colectiva por parte de la totalidad de las repúblicas iberoamericanas. Sin embargo, la decisión de otras naciones iberoamericanas –México, Perú, Bolivia y Uruguay– de iniciar negociaciones separadas con la antigua metrópoli frustró cualquier intento

[2] *La influencia de todos estos factores en el caso de México puede seguirse en Antonia Pi Suñer y Agustín Sánchez Andrés,* Una historia de encuentros y desencuentros. México y España en el siglo XIX, *México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2001. La gravitación de la cuestión cubana sobre las relaciones entre España y las repúblicas iberoamericanas ha sido estudiada en Salvador Morales Pérez y Agustín Sánchez Andrés,* Diplomacias en conflicto. Cuba y España en el horizonte latinoamericano del 98, *México, Centro de Investigaciones J. L. Tamayo, 1998.*

de llevar a cabo una negociación conjunta y abocó las conversaciones con el gobierno español a una vía bilateral[3].

En este contexto, el presidente Joaquín Prieto sometió en julio de 1835 a la aprobación del Congreso las bases sobre las que deberían desarrollarse las futuras negociaciones con España. El documento presentado a la Cámara establecía la conveniencia de que el Legislativo se implicara en dichas negociaciones, pese a que la Constitución atribuía al gobierno la negociación de los tratados internacionales. Las bases presentadas por el ejecutivo contemplaban la autorización al presidente para abrir las negociaciones en Madrid «o en cualquier otro punto que le parezca conveniente» (art. 2); la imposibilidad de suscribir cualquier tratado que no reconociera «la independencia y soberanía de la nación chilena bajo la forma de gobierno establecida» (art. 3); la negativa a pagar cualquier tipo de indemnización a la ex metrópoli con independencia de la concesión de ventajas comerciales recíprocas (arts. 4 y 5); la oposición a negociar separadamente acuerdos comerciales independientemente de la cuestión del reconocimiento (art.6); y la exigencia de que las restantes repúblicas iberoamericanas «fueran admitidas a tratar sobre iguales» (art. 7)[4].

La propuesta del ejecutivo fue presentada al Congreso el 21 de julio, tras lo cual pasó para su examen a una comisión parlamentaria. El 19 de agosto la comisión aprobó las bases presentadas por el presidente Prieto con la excepción del artículo 7, cuya supresión recomendaban los legisladores por entender que podía suponer un obstáculo para las negociaciones[5].

La discusión parlamentaria de las bases a las que debería someterse el futuro tratado con España dio lugar a una breve pero intensa polémica periodística. Los sectores más radicales del liberalismo chileno, representados por el diario hispanófobo *El Valdiviano Federal*, criticaron la decisión de las autoridades chilenas, considerando que ésta suponía una claudicación ante la antigua metrópoli. La mayoría de la prensa chilena respaldó sin embargo al ejecutivo. En este sentido, el propio Andrés Bello defendió la iniciativa gubernamental desde las páginas de *El Araucano*, indicando la conveniencia de restablecer los la-

[3] *Ricardo Montaner,* Historia Diplomática de la independencia de Chile, *Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1961, pp. 399-402.*

[4] Sesiones de los Cuerpos Legislativos de Chile (1811-1845), *Santiago, Imprenta Cervantes, 1902, vol. XXIV, p. 101.*

[5] *Selim Carrasco,* El reconocimiento de la independencia de Chile por España. La misión Borgoño, *Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1961, p. 67.*

zos con la antigua metrópoli a la que, en definitiva, Chile estaba unida por vínculos de todo tipo y normalizar de este modo las relaciones del país con el resto del mundo[6]. Otros diarios de gran circulación, como *El Mercurio* de Valparaíso o *El Farol* de Santiago mantuvieron una posición similar[7].

El gobierno chileno pospuso sin embargo el envío de un plenipotenciario a España hasta conocer el desenlace de las negociaciones que, desde septiembre de 1835, desarrollaba en Madrid el negociador mexicano Miguel de Santamaría. Las negociaciones avanzaban lentamente pese a que, tras algunas vacilaciones, la administración española había aceptado renunciar a condicionar el reconocimiento de las repúblicas americanas a la obtención de algún tipo de compensación. El dictamen emitido por el Consejo Real de España e Indias el 11 de septiembre de 1835[8] y, sobre todo, la resolución adoptada por las Cortes en noviembre de 1836[9] acabaron por definir la posición española hacia esta cuestión. El tratado hispano-mexicano se firmaría finalmente en diciembre de 1836, siendo ratificado poco después por ambos gobiernos.

La firma de dicho tratado fue comunicada al gobierno de Santiago por su encargado de negocios en Francia, Francisco Javier Rosales, a quien el embajador español en Londres comunicó a su paso por esta capital la disposición del gobierno de Madrid a abrir negociaciones con Chile[10].

El inicio del conflicto entre Chile y la Confederación Peruano-Boliviana retrasó, no obstante, el inicio de las negociaciones con la antigua metrópoli. Esta situación no impidió que, desde mayo de 1838, el gobierno chileno adoptara una posición conciliadora, abriendo sus puertos a los navíos españoles, lo que fue correspondido por el gobierno español en enero de 1839[11]. La diplomacia chilena aprovechó este acercamiento para obtener garantías de que el reconocimiento español no

[6] *Pedro Lira Urquieta,* Andrés Bello, *México, Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 173.*

[7] *R. Montaner,* op. cit., *p. 406.*

[8] *Dictamen del Consejo Real de España e Indias sobre las bases en torno a las que se debe negociar con México, Madrid, 11 de septiembre de 1835, en Jerónimo Becker,* La independencia de América. (Su reconocimiento por España), *Madrid, Tipografía Jaime Ratés, 1922, pp. 132-134.*

[9] *El dictamen de las Cortes españolas y los debates parlamentarios en torno a esta cuestión pueden consultarse en* El tratado de paz con España (Santa María-Calatrava), *México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1927, pp. 66-100.*

[10] *R. Montaner,* op. cit., *p. 413.*

[11] *Decreto abriendo por dos años los puertos chilenos a los buques españoles, Santiago, 31.V.1838, en* Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid *(en adelante AMAE), Tratados, Leg. TR-36, exp. 8. y Real Decreto por el que se abren los puertos españoles a los mercantes chilenos, Madrid, 10.I.1839, en AMAE, Tratados, Leg. TR-36, exp. 10.*

se supeditaría a más exigencias que la devolución de los bienes confiscados a los realistas durante la guerra de independencia y al reconocimiento de la deuda contraída por las autoridades coloniales de Chile.

El fallido tratado de 1841

Superadas las dudas iniciales, Prieto decidió finalmente enviar una misión diplomática a España y, en noviembre de 1838, nombró al general José María Borgoño ministro plenipotenciario y enviado extraordinario en Madrid. Poco después se designaba a José María Sessé Prieto –un antiguo militar español, que además era sobrino del presidente– como secretario de la futura legación[12].

Sin embargo, el desarrollo de la Segunda Guerra Carlista en España retrasó la salida de la comisión chilena hasta que llegaron a Chile noticias del final de la misma. Finalmente, Borgoño y sus acompañantes partieron en noviembre de 1840. El negociador chileno llevaba instrucciones explícitas del ministro de Relaciones Exteriores, Manuel Montt, para negociar un tratado similar al que España había firmado con México en 1836.

La comisión diplomática chilena no llegó a Burdeos hasta marzo de 1841, donde esperó a que se clarificara la confusa situación política creada en España a raíz de una nueva revolución que había provocado la huida de la regente María Cristina a Francia. La elección del general Baldomero Espartero como regente movió a Borgoño a trasladarse finalmente a Madrid en mayo de ese mismo año.

Espartero recibió con interés a la comisión diplomática chilena a la que manifestó el interés de España por restablecer las relaciones con sus antiguas colonias. Pocos días después comenzaban las negociaciones. El ministro de Estado español, Antonio González, sugirió a Borgoño la conveniencia de presentar un proyecto que sirviera de base para las discusiones. Con este fin, el plenipotenciario chileno le remitió en junio un primer proyecto de tratado formado por siete artículos, señalando a González que, según las instrucciones recibidas de su gobierno, este documento « no sólo está ajustado a las bases sobre las que se estipuló el que se hizo con la República de Méjico [...] sino que, a excepción de muy ligeras modificaciones, verá V.E. que está casi calcado por el que se celebró con esa República». Borgoño adjuntó asimismo

[12] *S. Carrasco,* op. cit., *p. 70.*

un ejemplar impreso de la Ley chilena de 17 de noviembre de 1835, relativa al reconocimiento por Chile de la deuda contraída por las autoridades coloniales españolas en su territorio antes y después de 1810[13].

El 4 de julio González manifestaba en una comunicación a Borgoño sus reservas en torno a la manera en que el proyecto de tratado enviado por el representante de Chile abordaba las cuestiones relativas al reconocimiento de la deuda colonial, la definición de la nacionalidad de los españoles en Chile y los privilegios otorgados al comercio entre las dos naciones. El ministro de Estado remitía paralelamente al plenipotenciario chileno un contraproyecto de veinte artículos, que recogía la posición del gobierno español en torno a todas estas cuestiones[14].

En relación con el primer punto, González proponía eliminar de los artículos relativos al reconocimiento de la deuda colonial cualquier referencia a la Ley chilena del 17 de noviembre de 1835 y reglamentar en el propio tratado esta cuestión. Sobre el problema de la ciudadanía, el ministro español invocaba los recientes conflictos con México en torno a este tema para solicitar que el tratado especificara claramente «los privilegios y restricciones a los que hayan de sujetarse» los españoles residentes en Chile. Finalmente, el ministro español proponía que el tratado fuese más allá de la concesión recíproca a ambos Estados de la cláusula de nación más favorecida para solicitar la liberalización de las exportaciones españolas de azogue y una rebaja del 25% de los derechos arancelarios a una parte del tráfico comercial entre los dos países[15].

La respuesta española puso fin a las esperanzas de conseguir un rápido acuerdo y abrió un proceso negociador complicado. Nada más recibir la comunicación de González, el plenipotenciario chileno solicitó una entrevista al ministro de Estado, al tiempo que le recordaba por carta que sus poderes se reducían estrictamente «a los de concluir un tratado de paz y amistad que, como sabe V.E., se ha prometido a mi Gobierno hacer sobre las mismas bases que el celebrado con la República Mexicana»[16].

Las negociaciones se reabrieron el 12 de julio. Desde el primer momento, Borgoño manifestó al ministro de Estado que carecía de competencias para negociar acuerdos comerciales que fueran más allá de la inclusión en el futuro tratado de la cláusula de nación más favorecida.

[13] *Borgoño a González, 26.VI.1841, en AMAE, Tratados, Leg. TR-37, exp. 10.*
[14] *González a Borgoño, 4.VII.1841, en AMAE, Tratados, Leg. TR-37, exp. 10.*
[15] *Contraproyecto de Tratado, 4.VII.1841, en AMAE, Tratados, Leg. TR-37, exp. 10.*
[16] *Carta de Borgoño a González, 7.VII.1841, en AMAE, Tratados, Leg. Tr-37, exp. 10.*

El negociador chileno defendió asimismo la necesidad de remitir las cuestiones de la deuda y la nacionalidad a la legislación chilena, insistiendo en que ésta última había resuelto ya dichos problemas. González, por su parte, se opuso a esta pretensión y trató de salvar el obstáculo planteado por Borgoño a la hora de negociar privilegios comerciales, proponiendo que los mismos fueran incluidos en un artículo secreto adicional, como había sucedido en el caso de México.

La falta de acuerdo entre las partes provocó un paréntesis en las negociaciones, aprovechado por el representante de Chile para recorrer la Península. Borgoño regresó a Madrid en noviembre de ese mismo año, enterándose de que el gobierno español acababa de firmar un tratado con la República de Uruguay. Ello proporcionó un nuevo impulso a las negociaciones hispano-chilenas, que culminaron el 17 de diciembre con la firma de un primer tratado de reconocimiento, paz y amistad.

El tratado de 1841 era fruto del esfuerzo de ambas partes para alcanzar un consenso. El gobierno de Madrid aceptó finalmente que la cuestión de la deuda se remitiera a la ley chilena del 17 de noviembre de 1835. Borgoño, por su parte, se vio obligado a admitir que los artículos 6 y 7 del Tratado establecieran la devolución de la totalidad de los bienes secuestrados a los realistas durante el conflicto independentista y dieran un plazo de tres años para reclamar este derecho. El documento final presentaba además cinco artículos adicionales, en los cuales se concedían una serie de ventajas recíprocas al comercio entre los dos países durante un plazo de doce años[17].

Tras la firma, Borgoño envió a su gobierno el Tratado para su ratificación, acompañado de un largo informe en el que minimizaba el impacto de las cláusulas económicas sobre la economía chilena, explicando que se había visto obligado a incluirlas en el tratado por la presión del Ministerio de Estado español. En tanto recibía una respuesta de Santiago, el representante chileno se trasladó a Roma y luego a París, dejando en Madrid a su secretario, José María Sessé[18].

Sin embargo, el Consejo de Estado de Chile se negó en octubre de 1842 a ratificar el tratado, debido fundamentalmente a la imposibilidad de conceder al comercio con España las exenciones contempladas en los artículos secretos adicionales sin hacer éstas extensivas al comercio con los Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña, lo que habría supuesto un grave problema para el fisco chileno. Por consiguiente, el nuevo

[17] *Tratado de 17.XII.1841, en AMAE, Tratados, Leg. Tr-466, exps. 10 y 11.*

[18] *S. Carrasco,* op. cit., *p. 89.*

canciller chileno, Ramón Luis Irarrázabal, ordenó un mes más tarde a Borgoño reiniciar las negociaciones con la antigua metrópoli, al tiempo que trasmitía a su representante nuevas instrucciones que, junto a varias cuestiones formales, incidían en la necesidad de sustituir las disposiciones adicionales secretas del Tratado de 1841 por la cláusula de nación más favorecida[19].

La normalización de las relaciones

El plenipotenciario chileno volvió a trasladarse a Madrid en mayo de 1843. La inestabilidad política española a raíz del derrumbamiento del régimen de Espartero, quien tuvo que partir al exilio en julio, pospuso nuevamente el inicio de las negociaciones hasta octubre de ese año. Borgoño logró entonces sostener varias entrevistas con el duque de Frías, quien desempeñaba interinamente la cartera de Estado. El gobierno español expresó su descontento por la negativa chilena a ratificar el tratado firmado en 1841, pero se mostró dispuesto a eliminar las disposiciones adicionales y discutir las rectificaciones propuestas por Chile[20]. No obstante, la caída del ministerio presidido por Joaquín María López en noviembre y su sustitución por el efímero gabinete de Salustiano Olózaga, que sólo lograría mantenerse durante dos semanas, imposibilitaron cualquier negociación.

La llegada de Luis González Bravo al poder en diciembre de ese año abrió una etapa de mayor estabilidad, que sería aprovechada por Borgoño para reactivar las negociaciones. De este modo, en febrero de 1844 el plenipotenciario chileno y el propio González Bravo, asesorado por el oficial mayor del Ministerio de Estado, Francisco M. Marín, dieron inicio a una serie de reuniones para tratar de llegar a un rápido acuerdo.

Las conversaciones avanzaron rápidamente debido al mutuo interés para alcanzar un compromiso que permitiera normalizar las relaciones entre dos países que no tenían ningún tipo de contencioso pendiente. Desde un principio, González Bravo aceptó retirar las disposiciones adicionales de carácter comercial que habían frustrado la aprobación del anterior tratado. Las discusiones quedaron circunscritas entonces a

[19] *Juan Hernández, encargado de negocios español en París, a González, 19.IV.1843, en AMAE, Tratados, Leg. Tr-37, exp. 10.*

[20] *Frías a Borgoño, 30.X.1843, en AMAE, Política, Leg. H-2355.*

cuestiones de redacción y, sobre todo, a los problemas de la deuda y la nacionalidad. En relación con el primero de dichos problemas, el gobierno español volvió a tratar de desvincular este tema de la legislación chilena, eliminando del tratado la referencia a las leyes de 12 de julio de 1827 y de 17 de noviembre de 1835 que, en definitiva, supeditaba la resolución de la cuestión de la deuda a la legislación promulgada por la república sudamericana y, por consiguiente, privaba a los posibles reclamantes de la protección diplomática española. La firme negativa de Borgoño a modificar este artículo –que ya había sido aceptado por González en 1841– y la inexistencia de reclamaciones de particulares españoles en torno a esta cuestión acabaron moviendo al ministro de Estado a aceptar la posición de Chile[21]. El gobierno hispano consiguió, sin embargo, que la delegación chilena aceptara definir la nacionalidad de los españoles establecidos en Chile y de los chilenos en España a partir del principio de *ius soli*, en lugar del de *ius sanguinis*, utilizado en el tratado anterior para establecer la nacionalidad de los hijos de los chilenos que nacieran en la antigua metrópoli. Resueltas las principales dificultades, Borgoño y González Bravo firmaban el 25 de abril un Tratado de Paz y Amistad que, tras su ratificación por ambos gobiernos, restablecía las relaciones entre Chile y su antigua metrópoli en términos favorables para ambas partes[22]. De este modo, la república sudamericana se convertía en uno de los primeros Estados iberoamericanos en normalizar plenamente las relaciones con España.

[21] *El artículo 5 del tratado obligaba, no obstante, al gobierno chileno a aprobar una ley que reconociera los créditos procedentes del embargo o secuestro de bienes a los realistas durante el conflicto independentista. Salvador de Tavira, encargado de negocios español en Santiago, a Carlos Martínez de Irujo, 28.VI.1848, en AMAE, Tratados, Leg. Tr-37, exp. 10.*

[22] *El canje de las ratificaciones del tratado de 1844 tuvo lugar el 26 de septiembre de 1845. El texto íntegro del tratado puede consultarse en la* Gaceta de Madrid, *Madrid, 27.XII.1845 y en AMAE, Tratados, Leg. TR-500.*



La sambista Linda Batista en el carnaval de Río de Janeiro (1949)

Establecimiento de relaciones diplomáticas entre España y Argentina, Paraguay y Uruguay

Juan Carlos Pereira Castañares

El punto de partida. El decreto de 1836

Tras la finalización de las guerras de independencia en 1824, los gobiernos españoles durante el reinado de Fernando VII se negaron una y otra vez a aceptar el reconocimiento de las nuevas repúblicas e incluso a establecer alguna relación con ellas. Una muestra de esta actitud durante este periodo fueron las palabras de Cea Bermúdez cuando escribió a Mr. Canning el 1 de enero de 1825 lo siguiente: «El Rey no consentirá jamás en reconocer los nuevos Estados de la América española, y no dejará de emplear la fuerza de las armas contra sus súbditos rebeldes de aquella parte del mundo». Posteriormente, durante los gobiernos del Trienio Liberal, se iniciaron negociaciones para llegar a algún acuerdo que fracasaron tras el retorno del sistema absolutista[1].

Con el inicio del reinado de Isabel II se abre una nueva y definitiva etapa en este camino hacia la normalidad. Los nuevos dirigentes españoles consideraron que el tiempo pasado y la nueva situación internacional exigían abordar con prontitud la cuestión del establecimiento de relaciones diplomáticas con los nuevos Estados americanos. Era necesario estudiar, como primera medida, la forma en que se podían establecer esas relaciones y de qué manera sería acogido por algunos sectores de la opinión pública española y por las potencias europeas.

Las instrucciones de Martínez de la Rosa al marqués de Miraflores el 20 de febrero de 1834, para el desempeño de su misión que se

[1] *Sobre la política hacia Hispanoamérica de los gobiernos del Trienio Liberal,* vid. *Agustín Sánchez Andrés, «La búsqueda de un nuevo modelo de relaciones con los territorios ultramarinos durante el Trienio Liberal, 1820-1823», en* Revista de Indias, *vol. LVII, nº 210, 1997, pp. 451-474.*

le había conferido en Londres, indicaban las intenciones y el criterio a seguir por parte del gobierno español con respecto a este objetivo[2]. A su vez el gobierno desde octubre de 1834 comenzó a solicitar opinión sobre esta cuestión a diversos sectores e instituciones del Estado como el Consejo Real, el Consejo de Gobierno y la Junta de Comercio de la Península. Deseoso el gobierno de contar con el mayor respaldo, creó una Comisión Informadora el 30 de enero de 1836, presidida por el marqués de la Reunión de Nueva España, para que estudiara todos los aspectos que pudieran afectar a este asunto.

Las respuestas fueron, en su mayoría, favorables y ello permitió que las Cortes aprobaran el decreto de 4 de diciembre de 1836 a propuesta del gobierno, según el cual «Las Cortes Generales del Reino, autorizan al Gobierno de Su Majestad para que, no obstante los artículos X, CLXXII y CLXXIII de la Constitución política de la Monarquía, promulgada en Cádiz en el año de 1812, pueda concluir Tratados de Paz y Amistad con los nuevos Estados de la América Española sobre la base del reconocimiento de la independencia, y renuncia de todo derecho territorial o de soberanía por parte de la antigua Metrópoli, siempre que en lo demás juzgue el Gobierno que no se comprometen ni el honor ni los intereses nacionales». El decreto se promulgó y sancionó el 16 de diciembre de 1836. Este decreto fue, pues, la base jurídica que permitió a España reconocer *de iure* a las diferentes repúblicas, iniciándose de este modo el proceso del establecimiento de relaciones diplomáticas a través de la firma de tratados de reconocimiento, paz y amistad[3].

A priori, pues, el proceso pareció menos conflictivo de lo que en principio los dirigentes españoles pensaron. No obstante, como se demostró posteriormente, aparecieron de inmediato un conjunto de problemas que complicaron enormemente el proceso de reconocimiento y establecimiento de relaciones diplomáticas, así como estabilidad y normalización de unas relaciones que deberían tener un carácter privilegiado.

[2] *Jorge Castel,* El restablecimiento de relaciones entre España y las Repúblicas Hispanoamericanas (1836-1894), *Madrid, Cuadernos de Historia de las Relacions Internacionales y Política Exterior de España, 1955, pp. 9-11.*

[3] *Un análisis detenido de esta serie de consultas se puede ver en la obra de Jerónimo Becker,* La independencia de América (su reconocimiento por España), *Madrid, Tip. Jaime Ratés, 1922.*

El reconocimiento. Un largo y complicado proceso

A pesar del interés de Madrid por acelerar un proceso largamente esperado, hubo que esperar a las reacciones de los diferentes gobiernos americanos, y los distintos sectores o grupos que los apoyaban, para valorar en su justa medida el cumplimiento de los objetivos establecidos. El resultado fue más frustrante de lo esperado. En efecto, resalta un primer dato a tener en cuenta. El proceso de reconocimiento fue muy largo pues se extendió en el tiempo desde 1836 hasta 1904, o lo que es lo mismo ¡68! años de negociaciones. Tres son las etapas que podemos encontrar en este sentido:

a) México fue en 1836 el primer Estado con el que se establecieron relaciones diplomáticas, firmándose el Tratado de Paz y Amistad el 28 de diciembre y ratificándose por parte de España el 14 de noviembre de 1837. El proceso se amplió cuatro años más tarde a Ecuador, con el que se firmó el Tratado de Paz, Amistad y Reconocimiento el 16 de febrero de 1840, ratificado en 1841. Otros cuatro años después fue Chile, con el que ya se habían iniciado negociaciones desde 1827, con el que se firmó el Tratado de Reconocimiento, Paz y Amistad el 25 de abril de 1844, ratificado en 1845. El 30 de marzo de 1845 se firmó el Tratado con Venezuela, que se ratificó en 1846. El 21 de julio de 1847 se firmó, tras unas difíciles negociaciones, el Tratado con Bolivia aunque la inestabilidad interna del país impidió su ratificación hasta febrero de 1861. El año 1850 supuso un paso importante en la ampliación del marco de relaciones cuando se firmó el Tratado con Costa Rica el 10 de mayo, que entró en vigor el mismo año, y con Nicaragua, un Tratado de Paz y Reconocimiento, el 25 de julio, que se ratificó en 1851. Por lo tanto, a mediados del siglo XIX España ya había reconocido y mantenía relaciones, más o menos intensas, con siete Estados.

b) Un nuevo paréntesis se abrió en estas difíciles negociaciones y hasta el 18 de febrero de 1855 no se firmó un largo Tratado de Paz, Amistad, Comercio, Navegación y Extradición con la República Dominicana, ratificado ese mismo año. Aunque con Argentina ya se había firmado un breve Tratado de Paz en 1829 –como veremos más adelante– no será hasta 1863 cuando finalice el largo proceso de negociación. El 29 de mayo de 1863 se firmó el Tratado de Paz, Amistad y Reconocimiento con Guatemala, ratificado en 1864. Un año más tarde se firmó con El Salvador, el 24 de junio, ratificado en 1866, y con Perú, un Tratado preliminar de paz (27 de enero de 1867), como consecuencia de la guerra que junto con Chile se había desarrollando contra España

(1863-1866), que se completaría con un Tratado de Paz y Amistad en 1879. Con Paraguay se firmó el Tratado de Paz y Amistad el 10 de septiembre de 1880, que se ratificó en 1882. Con Colombia se firmó el Tratado el 30 de enero de 1881, ratificado el mismo año. Por último, en esta segunda etapa, podemos incluir las difíciles negociaciones entre España y la República Oriental del Uruguay, iniciadas en 1841 con la firma de un Tratado y finalizadas, como veremos, en 1882. De este modo a finales del siglo XIX España mantenía relaciones con 15 Estados americanos, pero aún quedaban tres Estados para completar el proceso.

c) La tercera y última etapa se inicia con el proceso de reconocimiento de Honduras, con la que se firma un Tratado de Paz y Amistad el 17 de noviembre de 1894. En el caso de Cuba, tras el desastre del «98» y el control norteamericano absoluto desde el 1 de enero de 1899 hasta mayo de 1902, se inició un acercamiento entre el gobierno cubano y el español, a través de un primer canje de notas en 1903, que permitió el intercambio de ministros y el inicio de relaciones oficiales entre ambos Estados. El último Estado con el que España estableció relaciones diplomáticas fue con Panamá, territorio incluido en la República de la Gran Colombia y de especial interés para Estados Unidos, que se independizó en 1903; el Gobierno español reconoció a la República de Panamá el 10 de mayo de 1904[4]. De esta forma se completaba el reconocimiento y posterior establecimiento de relaciones diplomáticas entre España y las 18 repúblicas americanas, que anteriormente habían sido colonias españolas.

El establecimiento de relaciones con Argentina, Uruguay y Paraguay

Como vimos, el 24 de junio de 1829 se firmó un primer Tratado de Paz entre España y Argentina que no significó, sin embargo, el comienzo de las relaciones bilaterales oficiales pues los problemas internos en ambos Estados provocaron un largo distanciamiento posterior. En 1845 fue de nuevo el Gobierno español el que tomó la iniciativa

[4] *Puede encontrarse una síntesis del proceso de negociaciones con todos estos Estados en Juan Carlos Pereira Castañares y Ángel Cervantes,* Las relaciones diplomáticas entre España y América, *Madrid, Mapfre, 1992. Para el caso del reconocimiento de la República de Cuba por España,* vid. *Agustín Sánchez Andrés, «España y la creación de la República de Cuba, 1900-1902», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *nº 615, 2001, pp. 17-25.*

para su restablecimiento, pero los problemas internos argentinos y el apresuramiento con que se adoptó esa decisión por parte de Madrid, provocaron que hasta el 29 de abril de 1857 no se firmaran dos nuevos Tratados: uno de Paz y Reconocimiento y otro consular. Estos tratados fueron objeto de nuevas negociaciones con el fin de modificarlos, que dieron lugar a la firma el 9 de julio de 1859 de un nuevo Tratado de Reconocimiento, Paz y Amistad, que fue ratificado en 1860. No obstante, la disidencia que se produjo entre la Confederación Argentina y Buenos Aires, dio lugar a nuevas negociaciones que culminaron el 21 de septiembre de 1863 con la firma de un nuevo Tratado de Reconocimiento, Paz y Amistad, que se ratificó en 1864. Es en ese año, pues, cuando se inicia la normalización diplomática entre España y Argentina.

Las relaciones entre España y Paraguay se establecieron de forma tardía. Hasta el 10 de septiembre de 1880 no se pudo firmar un Tratado de Paz y Amistad que se ratificó en 1882. Este Tratado será el único de los firmados por España en el que se suprimirá una parte de un artículo –referido a las reclamaciones de los súbditos de ambos Estados-, a petición del Gobierno paraguayo. Hasta 1882, por lo tanto, no veremos normalizadas las relaciones hispano-paraguayas.

Aunque las relaciones entre España y Uruguay se habían iniciado en 1841 con la firma de un Tratado de Paz, Amistad, Comercio y Navegación, la no ratificación del mismo dio lugar a un periodo de enorme inestabilidad hasta el 26 de marzo de 1845, cuando se firmó otro Tratado de Paz y Amistad, que fue sustituido en 1846 por un nuevo Tratado de Reconocimiento de la Independencia de Uruguay y de Paz y de Amistad. El 25 de junio de 1870, se firmó un protocolo sobre aspectos consulares, siendo el 19 de julio de 1870 cuando se firme finalmente el definitivo Tratado de Reconocimiento, Paz y Amistad que será el que se ratifique en 1882 y el que marque oficialmente el inicio de relaciones entre los dos Estados.

Representaciones diplomáticas y desorganización administrativa

El lento proceso negociador vino acompañado desde España de una tardía definición del área donde actuar, de una falta de proyectos específicos y un cierto desinterés oficial por establecer los medios necesarios para desarrollar una política activa y con resultados. Desinterés que se refleja, en primer lugar, en la propia adscripción de los asuntos hispanoamericanos en el propio Ministerio de Estado, caracterizada por

una inestabilidad permanente, y por la confusión también permanente entre los asuntos relacionados con las nuevas Repúblicas y los asuntos de Ultramar.

Esta desorganización administrativa, muy relacionada con el papel secundario que tuvo la política exterior en este periodo y la inestabilidad ministerial– 186 cambios ministeriales entre 1800 y 1900-, provocaron también un tardío proceso de creación de legaciones y embajadas. Lento proceso que se vio también condicionado por el recelo con el que los diplomáticos españoles aceptaban un destino en Hispanoamérica y la dificultad en encontrar candidatos a estos puestos.

A priori hay que decir que hasta 1917 no se estableció una representación diplomática con rango de embajada en Hispanoamérica, la de Argentina. Por otra parte, el establecimiento de legaciones y consulados siguió una evolución muy desigual según los Estados[5]. Veamos de forma concreta la situación en los tres Estados que estamos estudiando.

A pesar de la inexistencia de relaciones diplomáticas oficiales con Argentina, en 1848 el gobierno español nombró a su primer representante, Carlos Creus y Camps, como encargado de negocios y cónsul general de España en América, auxiliado por un secretario. Sin embargo, la representación española no comenzó a estabilizarse hasta 1855, cuando aparecen ya los primeros consulados, aunque repartidos entre la Confederación y Buenos Aires. Hasta finales de siglo el número de miembros de la legación española no superará la cifra de tres. En cuanto al número de consulados, España iniciará un lento proceso de creación desde 1855, incrementándose posteriormente a medida que el número de emigrantes españoles aumentaba.

Por otra parte, la representación diplomática argentina se normaliza también en 1855 con la creación de consulados. Hasta 1859 Argentina no nombra a su representante en Madrid en la persona de Juan Bautista Alberdi, enviado extraordinario y ministro plenipotencario también en París y Londres. Posteriormente se creará la legación en Madrid de la que formarán parte entre dos y tres miembros hasta 1875. Será significativo el creciente número de consulados argentinos en España.

Fue en 1917 cuando ambas legaciones adquieran la categoría de embajada. El primer embajador español acreditado en Buenos Aires fue Pablo Soler Guardiola. Por su parte, Argentina nombró a Daniel

[5] *Las dificultades para conocer con exactitud la composición del Servicio Exterior español en Hispanoamérica durante el siglo XIX siguen siendo hoy una realidad para cualquier investigador.*

García Mansilla como su primer embajador permaneciendo es este puesto hasta 1936.

Aunque hasta 1880 no comienza el proceso de normalización de relaciones entre España y Paraguay, desde 1873 hay un representante consular paraguayo en Madrid. En 1880, en efecto, ya hay constancia del primer nombramiento oficial del gobierno español en la persona de Francisco Otín y Mesía de la Cerda, como encargado de negocios, que también lo era en Argentina; acreditación múltiple que se mantendrá por parte española hasta 1915. El gobierno paraguayo, por su parte, nombró a Carlos Saguier como su representante, también con acreditación múltiple; en 1897 aparece ya una representación propia en Madrid. Pocos fueron los miembros en ambas legaciones, al igual que los consulados, muy reducidos por parte española, y algo más numerosos los paraguayos especialmente desde 1900.

Hasta el año 1950 ambas legaciones no fueron elevadas a la categoría de embajadas, siendo los primeros embajadores el español Miguel Teus López y su homólogo paraguayo José Zacarías Arza.

La inestabilidad en el proceso de establecimiento de relaciones entre España y Uruguay desde 1841 no va a impedir que ya desde 1849 encontremos el primer representante español, Carlos Creus, con acreditación múltiple, como encargado de negocios auxiliado por un secretario; hasta mediados de los años sesenta no se creará una representación estable en Montevideo de la que formaron parte no más de dos personas. Los consulados españoles fueron aumentando, superando los 20 a princpios del siglo XX.

La representación uruguaya se mantuvo a nivel de consulados hasta 1884 cuando el gobierno nombró de forma oficial al coronel Juan J. Díaz como ministro plenipotenciario en Madrid. Pocos fueron los miembros de la legación y muchos más los consulados que a la altura de 1875 eran ya de 26.

Hasta 1953 las dos legaciones no se elevan a la categoría de embajada. El primer embajador español fue Carlos Cañal y Gómez Imaz, y su homólogo acreditado en Madrid Alberto M. Fajardo.

Sin ninguna duda, este lento proceso de creación de un numeroso y estable servicio exterior se debió, por parte americana, a los problemas internos y los limitados recursos económicos de los que disponían. Sin embargo, por parte española, las razones apuntaban más al desinterés de los diplomáticos españoles en desplazarse a Hispanoamérica y a un cierto desinterés por parte de los diferentes gobiernos. Así lo indica, por ejemplo, el propio conde de Romanones cuando señaló que: «El

Servicio en América es considerado como un castigo. Cuando un diplomático se marcha a América, él solo piensa en volver lo más rápidamente posible». Interesantes son también las palabras del diplomático Francisco Agramonte, cuando nos cuenta de que forma le planteó el subsecretario, marqués de Amposta, la necesidad de que se desplazase a Guatemala para sustituir al ya anciano diplomático español que ocupaba la legación «Ha pedido varias veces permiso para dejar el puesto y nosotros aquí hemos hecho lo imposible para hallar un secretario que pueda ir a hacerse cargo de la Legación mientras sana o se le nombra sustituto. Pero nadie quiere ir. Hemos ofrecido el puesto con buen sueldo, categoría de encargado de negocios y promesa de volver en cuanto pueda solucionarse el problema, y no hemos conseguido hallar uno siquiera que acepte de buen grado»[6].

Los resultados de unas difíciles relaciones

A la hora de valorar en su conjunto las relaciones de España con Argentina, Paraguay y Uruguay en el siglo XIX, podemos sintetizar su resultado con dos expresiones: distanciamiento y recelos mutuos. Ambos términos se plasman en un balance muy concreto que sintetizamos a continuación.

En primer lugar, no se realiza ninguna visita oficial de altos mandatarios de uno u otro de los Estados durante este periodo[7]. Por otro lado, si nos atenemos a la firma de tratados o acuerdos durante todo el siglo XIX el balance es igualmente descorazonador. Con Argentina sólo se firman desde 1863 cuatro documentos, relativos a cuestiones consulares, empréstitos, publicaciones oficiales de derecho internacional y el más importante el Tratado de Extradición de 1881. Con Paraguay desde 1880 no se firma ningún tratado hasta 1900, en que se negoció un convenio relativo a la propiedad literaria y artística. Con Uruguay sólo se firmará un tratado de extradición en 1885[8]. Las relaciones comerciales serán también muy escasas.

[6] Vid. *Francisco Agramonte,* El frac a veces aprieta. Anécdotas y lances de la vida diplomática, *Madrid, Aguilar, 1955, pp. 188-189.*

[7] *Hay que recordar en este sentido un hecho realmente sorprendente. Hasta 1976 no realiza un viaje oficial a Iberoamérica ningún Jefe del Estado español, siendo éste el realizado por el Rey Juan Carlos I a la República Dominicana.*

[8] *Sobre esta cuestión,* vid. Censo de Tratados Internacionales suscritos por España, *Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1976.*

Sorprende esta situación cuando la relacionamos con el incremento de emigrantes españoles hacia las regiones del sur de América y de forma especial hacia Argentina y, en menor medida, Uruguay, especialmente desde la R.O. de 16 de septiembre de 1853, autorizando, aunque con reservas, a los canarios en particular, y a los peninsulares en general, a emigrar a las repúblicas de América del Sur. Desde esta fecha y hasta 1882, según datos oficiales, se habían desplazado a tierras americanas un total de 116.345 emigrantes, de los cuales 51.358 se dirigieron a Argentina; 39.780 a Uruguay; 10.320 a Brasil; y 14.787 distribuidos entre Chile, Paraguay y Venezuela[9].

Muchos de estos españoles se quejaban de forma permanente de la situación de abandono en la que se encontraban o del desinterés de los agentes consulares, situación de la que se hizo eco el propio ministro de Estado español, Faustino Rodríguez San Pedro, en el Congreso el 8 de enero de 1904. La falta de instituciones, personas e instrumentos de una acción oficial desde España para impulsar las relaciones con Hispanoamérica, hubo que suplirla tardíamente por cauces privados y personas concretas. Es el caso del papel jugado por la Unión Iberoamericana desde 1885, que supondrá un primer paso fundamental para impulsar la organización de congresos, la publicación de revistas, la promoción de viajes de intelectuales y profesores universitarios o, entre otras, la creación en 1910 en Buenos Aires de un Instituto Cultural Español. La labor de las Asociaciones, Centros Regionales o Casas de España, creadas por los emigrantes con el fin de desarrollar actividades culturales, educativas y de carácter social fueron también esenciales en muchos países.

Hemos tratado de sintetizar un proceso, unos obstáculos y unas actitudes que pueden ayudar a explicar el largo y complicado proceso de establecimiento de relaciones entre España y tres de los llamados, durante largo tiempo, «Estados hispanoamericanos», tras un pasado imperial-colonial común de más de cuatrocientos años. Es un ejemplo, aunque bien escogido, para poner de manifiesto como durante el siglo XIX se consolida una imagen, que se mantendrá varias décadas más, para definir las relaciones entre España y la hoy llamada Iberoamérica: un «permanente proyecto».

[9] Vid. *Vicente Borregón,* La emigración española a América, *Vigo, Tip. Faro de Vigo, 1952* y Evolución histórica, situación actual y problemas de la emigración española, *Madrid, Instituto Español de Emigración, 1979.*

[10] *J.C. Pereira y A. Cervantes,* op. cit., *tercera parte.*



Iglesia de San José (Ouro Preto, Brasil)

La reanudación de las relaciones diplomáticas entre España y Colombia

Miguel Ángel Urrego

La reanudación de las relaciones diplomáticas entre Colombia y España se dio a comienzos de la década del ochenta del siglo XIX. Este largo proceso contó con periodos en los cuales parecía inminente un tratado, como otros de total silencio por parte de los dos gobiernos. Explicaremos brevemente las idas y venidas en la reanudación de las relaciones desde el análisis de cuatro momentos: la independencia, el intento fallido de 1851 y la guerra del Pacífico, la misión de Gutiérrez de Alba y, finalmente, la firma del tratado de 1881, que puso fin al distanciamiento de más de seis décadas y a una situación única en el continente, pues las demás naciones habían normalizado sus vínculos con España desde hacía décadas.

El nacimiento de una nueva nación

La guerra adelantada por Simón Bolívar culminó con la formación de la Gran Colombia y de otras naciones en el mundo andino. La legitimidad del proyecto bolivariano atravesaba por el reconocimiento de la autonomía de las nacientes repúblicas por parte de las potencias europeas y, naturalmente, de España. Inglaterra aceptó muy pronto a las nuevas naciones, lo cual dada su intervención en la guerra a favor de los independentistas, era previsible. El reconocimiento de España no se dio a pesar de la derrota de los planes de sometimiento de los levantamientos de 1809 y 1810, acciones dirigidas por Pablo Morillo. El hecho de que los enfrentamientos entre independentistas y tropas realistas duraran más de una década no quiere decir que los dos bandos fuesen ajenos a los diálogos y encuentros o que los sectores políticos y militares fuesen enemigos de la regularización del conflicto.

En marzo de 1820 se produjo en España una revolución liberal que obligó al rey Fernando VII a jurar la Constitución. En Latinoamérica estos cambios políticos se materializaron en la petición del monarca a los independentistas de culminar la guerra y adherirse a la nueva forma

de gobierno constitucional en España. Para los jefes militares peninsulares la orden significaba un paso atrás y, por ello, el ex virrey Sámano, que se encontraba en Cartagena en ese momento, se negó a jurar la constitución y prefirió huir a Jamaica antes que asumir las tareas que imponían las transformaciones políticas en España. Por su parte, el pacificador Morillo recibió la orden de reconocer a los jefes patriotas, así como los empleos, grados y categorías de mando que tenían a cambio de que estos juraran la nueva constitución y enviaran diputados a las Cortes[1]. A regañadientes, Morillo estableció en Caracas una junta de pacificación y envió comisionados ante el estado mayor independentista, dirigido por los generales Bolívar y Páez. En la ciudad de Trujillo los comisionados por las dos fuerzas acordaron un armisticio y el establecimiento de una serie de principios para reducir la crueldad de la guerra.

El 25 de noviembre de 1820 se firmó el tratado de armisticio y suspensión de armas. Lo particular de este documento fue que España reconoció explícitamente la existencia de una nueva nación y la legitimidad de su gobierno. En efecto, dicho tratado comienza con las siguientes palabras: «Deseando los gobiernos de España y Colombia transigir las discordias que existen entre ambos pueblos...»[2] Se acordó suspender hostilidades por seis meses, prorrogables por el término que se considerase necesario, y respetar las posiciones ocupadas por los respectivos ejércitos, para lo cual se definieron límites precisos. Un aspecto importante del tratado fue la liberación del comercio, pues se permitió el paso de ganado y alimentos, la libre circulación de los comerciantes y se consideró a Maracaibo y Cartagena puertos libres, facilitándose las actividades comerciales, así como la salida y entrada de diplomáticos extranjeros o colombianos[3].

El día siguiente se firmó un tratado de regularización de la guerra que pretendía reducir los horrores de la contienda. El primer artículo hacia referencia a los prisioneros de guerra: «La guerra entre España y Colombia se hará como la hacen los pueblos civilizados, siempre que no se opongan las prácticas de ellos a algunos de los artículos del presente Tratado, que debe ser la primera y más inviolable regla de ambos

[1] *Francisco Urrutia Holguín,* Historia diplomática, *Bogotá, Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, s.f., p. 76.*

[2] *La recopilación de todos los tratados colombianos del siglo XIX la hace Germán Cavelier en su obra* Tratados de Colombia, 1811-1910, *Bogotá, Editorial Kelly, 1982, tomo I.*

[3] Ibid., *pp. 14-18.*

Gobiernos.»[4] De igual forma, a los prisioneros, a los heridos y a los enfermos se les garantizó respeto y tratamiento, se convino en la eliminación de la pena de muerte para los traidores y en la sepultura de los caídos. Para la población civil el artículo 11 señalaba que: «Los habitantes de los pueblos que alternativamente se ocuparen por las armas de ambos Gobiernos, serán altamente respetados, gozarán de una extensa y absoluta libertad y seguridad, sean cuales fueren o han sido sus opiniones, destinos, servicios y conducta con respecto a las partes beligerantes.»[5] Por último, se acordó un severo castigo para quienes infringieran el tratado.

A pesar de la firma de los tratados, la guerra se reanudó el 28 de abril del año siguiente, luego de que Bolívar anunciara el reinicio de hostilidades, aunque respetando el principio pactado de anunciarlo con 40 días de anticipación, y a pesar de haber enviado a España a José Rafael Revenga y José Tiburcio Echeverría a negociar un tratado de paz. De hecho la tregua tuvo como consecuencia la desintegración del bando realista, que se vio además abandonado a su suerte por el gobierno peninsular, imposibilitado de enviarle ayuda. En estas condiciones, la reanudación de la guerra desembocó en la independencia de la Gran Colombia.

Dos hechos que distanciaron a Colombia y España fueron la formación de la Santa Alianza y su proyecto de restablecimiento del dominio español en América[6]. En segundo lugar, el denominado plan de operaciones combinado de Colombia y México, firmado el 17 de marzo de 1826, para liberar a Cuba y Puerto Rico, que aunque no tenía posibilidades reales de ejecución o éxito creó un gran malestar, pues Estados Unidos y Gran Bretaña defendieron el *statu quo*[7]. El resultado final de estos sucesos fue la paralización de las conversaciones entre las dos naciones.

Entre el proyecto fallido de 1851 y la intervención española en el Pacífico

La segunda mitad del siglo estuvo caracterizada por agudos conflictos internos en la mayor parte del continente. En Colombia, se sucedieron durante este periodo seis grandes guerras civiles y tres Constituciones. De

[4] Ibid., *p. 19.*

[5] Ibid., *p. 20.*

[6] *Alfredo Vázquez Carrizosa,* Historia diplomática de Colombia. *La Gran Colombia, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1993, pp. 22 y ss.*

[7] Relaciones diplomáticas de Colombia y la Nueva Granada. Tratados y convenios, 1811-1856, *Bogotá, Biblioteca de la Presidencia de la República, 1993, pp. 96 y ss., y Alfredo Vázquez,* Op. Cit, *pp. 161 y ss.*

igual forma, se presentaron acciones políticas y militares de las grandes potencias para controlar América Latina y sus zonas más estratégicas, como el istmo de Panamá..

Las negociaciones hispano-colombianas no se reactivaron hasta mediados de siglo, cuando el gobierno colombiano encargó al cónsul en Caracas, Medardo Rivas, contactar a su similar español y entablar una serie de diálogos encaminados a precisar las condiciones para un eventual tratado. Sin embargo, en Colombia la elección de José Hilario López se efectuó con el uso de la violencia y su plan de abolir la esclavitud generó la reacción de los terratenientes y esclavistas que promovieron el estallido de la guerra en 1851, tales circunstancias dieron al traste con la propuesta de reanudar las relaciones diplomáticas.

A comienzos de la década de 1860 se produjo una reactivación del imperialismo español en América Latina. La antigua metrópoli efectuó diversas ocupaciones militares, como en 1861 en Santo Domingo, y desarrolló acciones de gran envergadura y repercusiones políticas como fue la denominada guerra del Pacífico en 1864 contra Perú, Chile, Bolivia y Ecuador, la cual se inició con la ocupación de las islas peruanas Chinchas el 14 de abril. El gobierno chileno demandó una acción conjunta de los gobiernos de continente en contra de la ocupación. La guerra provocó diversas reacciones en Colombia. El representante Justo Arosemena consideró adecuado un enfrentamiento armado con la ex metrópoli[8]. Por su parte, el gobierno de Manuel Murillo Toro tomó una posición que desconcertó a los países vecinos y a un número importante de políticos colombianos, pues se declaró neutral en el conflicto. Esta posición fue ratificada por el nuevo presidente, el general Tomás Cipriano de Mosquera. A pesar de ello, Mosquera firmó el 28 de agosto de 1866 un tratado secreto con Perú para facilitar el suministro de armas a este país debido al embargo de las potencias. La oposición que conspiraba contra el general Mosquera logró organizar un exitoso el golpe de Estado del 17 de marzo de 1867. El nuevo gobierno rectificó el acuerdo con Perú, gracias al cual este país lograba armarse, y regresó a la neutralidad, poniendo fin al riesgo de una confrontación con España[9].

[8] *El texto de la nota de Justo Arosemena del 20 de abril de 1864 en Germán Cavelier,* La política internacional de Colombia, tomo II, 1860-1903, *Bogotá, Editorial Kelly, 1960, p. 316.*

[9] *Sobre la posición de Colombia hacia este conflicto y la subsiguiente crisis cubana,* vid. *Agustín Sánchez Andrés, «La diplomacia española en el Caribe durante la Guerra de los Diez Años (1868-1878)», en Laura Muñoz (coord.),* México y el Caribe. Vínculos, intereses, región, *México, Instituto Mora, 2002, vol. I, pp. 141-150.*

La revolución liberal española y las relaciones con Latinoamérica

El triunfo de la revolución liberal en 1868 en España dio un giro a la política exterior y, concretamente, favoreció la búsqueda del mejoramiento de las relaciones diplomáticas con sus antiguas colonias, especialmente con Colombia. El hecho que facilitó el inicio de conversaciones fue la acción adelantada por José María Gutiérrez de Alba, quien en una memoria dirigida al ministro de Estado en 1868 instaba al gobierno a estrechar los lazos con América. Como respuesta recibió el nombramiento, por medio de una Real Orden, de agente confidencial en los Estados Unidos de Colombia, como se denominaba el país en aquel periodo.

A partir de 1870 Gutiérrez de Alba inició, en secreto, una serie de acciones encaminadas a elaborar un informe sobre la situación de los Estados Unidos de Colombia y sugerir los pasos a seguir en la formalización de las relaciones con Colombia[10]. El documento que se envió a España daba cuenta de la situación política, económica y social y resaltaba el hecho de la mutua conveniencia del establecimiento de relaciones diplomáticas. Esta experiencia fue fundamental para la normalización de dichas relaciones.

Una década después del informe de Gutiérrez de Alba, el 30 de enero de 1881, se firmó en París un tratado de paz y amistad entre Colombia y España, el cual fue ratificado en Colombia por la ley 12 del 18 de abril[11]. El tratado señalaba:

> La República de los Estados Unidos de Colombia, de una parte, y Su Majestad don Alfonso XII, Rey constitucional de España, por otra.
> Deseando poner término a la incomunicación que desgraciadamente ha existido entre ambos Estados, ha determinado celebrar un tratado de paz y amistad que asegure para siempre los estrechos lazos que mutuamente deben unir en lo sucesivo a los ciudadanos colombianos y a los súbditos españoles... [12]

[10] *Sobre la presencia de Gutiérrez en Colombia* vid. *Gloria Inés Ospina,* España y Colombia en el siglo XIX. Los orígenes de las relaciones, *Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Comisión del Quito Centenario, 1988, 181 y ss.*

[11] *El tratado y su ratificación en* Diario Oficial. *Bogotá, No 4976 de 24 de marzo de 1881, 4998 de 19 de abril de 1881 y 5236 de 4 de enero de 1882.*

[12] *Germán Cavelier.* Tratados...Op. Cit., *p. 351.*

En un texto con sólo 5 artículos, las dos naciones iniciaron las relaciones diplomáticas. El tratado resaltaba el olvido del pasado como un mecanismo para garantizar una paz sólida. En segundo lugar, el nombramiento de los representantes diplomáticos que cada país considerase necesarios. En tercer lugar, se garantizó la no imposición del servicio forzoso en el ejército a los españoles residentes en el país andino. Asimismo se estableció la igualdad de los ciudadanos extranjeros con los nacionales ante el cobro de contribuciones e impuestos. En cuanto al comercio, mientras se definía un acuerdo en esta materia, se determinó que el trato sería similar al de la nación más favorecida[13].

Posteriormente se aprobaron otros acuerdos complementarios que, en principio, no daban cuenta de la importancia de los intercambios económicos entre Colombia y España. En efecto, el 28 de noviembre de 1885 se firmó por iniciativa española una convención sobre garantía de la propiedad intelectual, aprobada en Colombia por la ley 31 de 1886, que básicamente defendía el derecho a la propiedad de obras científicas, literarias o artísticas de los escritores españoles[14]. El hecho de que este acuerdo fuese lo primero que se convino luego del tratado de 1881 se explica por la importancia que tenía para un gran sector de la intelectualidad y la política colombiana el pensamiento español, especialmente para los sectores más conservadores y la Iglesia.

Para concluir, podríamos decir que el hecho de que se haya firmado tan tarde el tratado entre Colombia y España obedeció a dos circunstancias. En primer lugar, a que España sólo renunció por completo en las últimas décadas del XIX a su pretensión de reconquistar los territorios perdidos en América. En segundo lugar, las confrontaciones entre el Partido Liberal y el Conservador en Colombia abarcaron todo el siglo y en muchas ocasiones culminaron en guerras civiles que, generalmente, desembocaban en una nueva constitución, por ello la prioridad de los políticos y los gobiernos no eran las relaciones diplomáticas, especialmente con potencias de segundo orden, como la ex metrópoli. Además, el triunfo militar de uno de los bandos se manifestó en el rechazo a los especialistas en política exterior del bando contrario, limitando así el alcance de la diplomacia colombiana.

[13] Ibid.

[14] *Sobre los tratados de propiedad literaria firmados en este periodo por España con diversos gobiernos latinoamericanos, vid. Juan Carlos Pereira y Ángel Cervantes,* Relaciones diplomáticas entre España y América Latina. Siglo XIX, *Madrid, Mapfre, 1992.*

España y Venezuela: Un reconocimiento en dos actos (1820-1845)

Tomás Straka

Introducción

El 30 de marzo de 1845 los representantes de la República de Venezuela y de Su Majestad Católica, Alejo Fortique y Francisco Martínez de la Rosa respectivamente, firmaron un tratado en Madrid por el cual Isabel II, «usando de la facultad que le compete por decreto de las Cortes Generales del Reino de 4 de diciembre de 1836, renuncia por sí, sus herederos y sucesores, la soberanía, derecho y acciones que le corresponden sobre el territorio americano, conocido bajo el antiguo nombre de Capitanía General de Venezuela, hoy República de Venezuela.»[1]

En rigor, la reina a lo que estaba renunciando era a sus pretensiones sobre tales territorios, puesto que –al menos en términos venezolanos– ya no tenía derechos sobre ellos en virtud de la ruptura del pacto con la corona castellana a raíz la abdicación de Carlos IV[2], así como por la conquista, en los hechos, de la independencia en el campo de batalla, por el funcionamiento efectivo de la república y por su reconocimiento oficial o semioficial por otros Estados. No en vano escribiría poco después Antonio Leocadio Guzmán, líder del Partido Liberal y entonces cabeza de la férrea oposición al gobierno conservador de Carlos Soublette, que si bien «el tratado es bueno; pudiese ser infinitamente mejor para ambos pueblos, pero, qué hemos de hacer, ¡paciencia!»[3].

[1] *Art. 1° del «Tratado de paz y reconocimiento firmado el 30 de marzo de 1845», en Dilio Hernández,* Historia diplomática de Venezuela. *Caracas, UCV/CDCH, 1986, vol. I. , p. 293.*

[2] *«...en consecuencia de la Jornada de Bayona y la ocupación del trono español por la conquista y sucesión de otra nueva dinastía constituida sin nuestro consentimiento, queremos, antes de usar de los derechos de que nos tuvo privados la fuerza por más tres siglos, y nos ha restituido el orden político de los acontecimientos humanos (...) Las sesiones de Bayona, las jornadas de El Escorial y de Aranjuez, y las órdenes del lugarteniente Duque de Berg a la América, debieron poner en uso los derechos que hasta entonces habían sacrificado los americanos a la unidad e integridad de la nación española.», «Acta de la Independencia de Venezuela (5 de julio de 1811)», en* Pensamiento político de la Emancipación (1790-1825), *Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, vol. I., pp. 105 y 106.*

[3] *Citado por Armando Rojas,* Los creadores de la diplomacia venezolana, *Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1977, p. 171.*

Esta resignación, sin embargo, no fue gratuita: hábil político como era, Guzmán no iba a desentonar con la alegría general que en la sociedad y en sus potenciales electores había desatado el reconocimiento. Para los venezolanos se trató de un logro que iba mucho más allá de la coronación de una victoria obtenida al costo de tanta sangre: se trató del punto final de una pesadilla que a lo largo de tres lustros diezmó al país, y que se había iniciado con uno de los episodios más cruentos de cuantos ha tenido una historia de por sí tan violenta como la latinoamericana: la Guerra a Muerte. El camino recorrido de ella a la reconciliación fue largo, hecho forzosamente en todas las etapas y con todos los obstáculos que cabe esperar entre una guerra sin cuartel y un tratado de paz. En el presente artículo sólo nos detendremos en dos de esas etapas, a nuestro juicio fundamentales y abarcantes del resto del proceso: la de la regularización de la guerra (es decir, el fin de la guerra a muerte) en 1820, que dio el primer paso a la reconciliación y fue producto directo de las victorias militares de la revolución así como de las conmociones internas de España; y después la diplomática, iniciada una vez ganada la guerra, que se inicia hacia 1827 e irá empujando a España al reconocimiento la independencia.

El trienio liberal: primer acto del reconocimiento

Para el año de 1820 ya han pasado diez de guerra. Los dos bandos sucumben al agotamiento. En su primer quinquenio el enfrentamiento había tenido las características de una guerra civil. La sociedad dividida en dos inició una espiral de retalaciones mutuas que llegaron a su punto máximo con la Guerra a Muerte, proclamada por Simón Bolívar el 15 de junio de 1813, según la cual la guerra sería sin cuartel y no se respetarían ni la vida ni los bienes de aquellos españoles que no se unieran a la revolución (la medida fue extendida a los americanos con la Ley Marcial del 11 de diciembre de 1817).

Aplicada por cada quien según su conveniencia, pero sobre todo por los realistas que constituyeron la mayoría de la población en un principio; y además combinada con las tensiones de la sociedad colonial, desatadas en medio del caos, esta guerra a muerte se convirtió en un verdadero cataclismo. Alzados contra una república impulsada por la elite criolla, y bajo la excusa de defender los derechos del Rey, la reacción popular y realista a la larga hizo tanto por minar el orden colonial como la misma revolución: generó la mayor matanza de blancos del

continente después de la de Haití, liberó *de facto* a los esclavos y los indios rebelados, catapultó a los sargentos y capitanes canarios y pardos a los puestos de control, acabó con poblaciones enteras y ya para 1815 había reducido a la población en un tercio por masacres y migraciones, desmontó el entramado jurídico virreinal con los verdaderos golpes de estado que dan Domingo Monteverde en el 12 y Boves en el 14, cuando haciendo caso omiso de las autoridades nombradas por las Cortes se hicieron con el poder y eliminaron la legalidad de la Real Audiencia para hacer más fáciles sus venganzas[4].

Con la restauración de Fernando VII en 1814 el conflicto da un viraje. Teniendo ahora por objetivo retornar las cosas a como estaban antes de 1810, el rey envía en 1815 el ejército y la flota más grandes que en trescientos años de colonia zarparon de España hacia América: el *Ejército Pacificador de Costafirme* con sus 18 barcos de guerra, 42 transportes y 10 mil soldados dirigidos por Pablo Morillo. Sus instrucciones iban dirigidas por igual a sofocar a los insurgentes como a poner bajo control a aquellos pardos y negros que alzados en nombre del rey controlaban el país tras el colapso de los ensayos republicanos[5]. Obviamente, los resultados de una política encaminada a su sometimiento no podían ser sino funestos para España y logran lo que parecía imposible: nada menos que desprestigiar el «santo» nombre de Fernando VII. Todo eso genera grandes deserciones hacia el bando patriota que, a su vez, ya se ha dotado de líderes populares como José Antonio Páez o Manuel Piar, y cuenta con un Bolívar que ha hecho de la abolición de la esclavitud y la repartición de tierras sus banderas. La balanza, pues, se inclina hacia la revolución. Así, entre calenturas, combates y agotamiento, del Ejército Pacificador para 1820 sólo quedaban 2000 hombres[6],

[4] *Estudiamos el tema en nuestro trabajo: Tomás Straka,* La voz de los vencidos. Ideas del partido realista de Caracas, 1810-1821, *Caracas, UCV, 2000. El trabajo de Germán Carrera Damas,* Boves. Aspectos socioeconómicos de la guerra de independencia, *Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, es un clásico sobre el problema.*

[5] Vid. *«Instrucciones del gabinete de Madrid para el general Pablo Morillo, general en jefe de la expedición de Costafirme, y para el jefe de mar, y el real decreto relativo á ellas, dadas las primeras en Madrid en 15 de noviembre de 1814, y el último el 9 de mayo de 1815 « en José Félix Blanco y Ramón Azpurua,* Documentos para la historia de la vida pública del Libertador, *Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1977, vol. V, pp. 263-269. Uno de los mejores y más recientes trabajos sobre el punto es el de Ildefonso Méndez Salcedo, «La pacificación de Hispanoamérica. Una relación cronológica y temática , 1810-1828», en sus* Ensayos de interpretación histórica e historiográfica, *Caracas, Biblioteca de autores y temas tachirenses, 1998, pp. 121-184.*

[6] *Michael P. Costeloe,* La respuesta a la Independencia. La España imperial y las revoluciones hispanoamericanas, 1810-1840, *México, FCE, 1989, p. 118.*

al menos en su núcleo de veteranos españoles (con las milicias criollas anejas podría ser tres veces mayor). En medio de la debacle, el 5 de diciembre del año anterior, un abogado criollo que seguía al servicio del Rey en la Real Hacienda de Caracas pero que mantenía un vivo enfrentamiento con Morillo, Andrés Level de Goda, le envió una representación al Rey en la que pedía que, en honor a la realidad de los hechos, se reconociera a los insurgentes como enemigos que combaten «paladinamente» y no como rebeldes infidentes a su Rey, es decir, como simples vasallos traidores[7].

Su prédica cae en terreno fértil. La revolución liberal de 1820 hizo prender dos ideas en la Metrópoli: que la guerra tal como va no parece conducir a ningún lado y que, por tanto, hay que buscar algún tipo de acuerdo con los insurgentes. El gobierno de Riego y Quiroga ordena entonces negociar y, en efecto, las conversaciones se inician en un momento propicio: precisamente cuando la guerra está en un punto muerto. Entre el 25 y el 26 de noviembre de 1820 se firman en la ciudad de Trujillo dos tratados: uno de armisticio, que suspende las acciones por seis meses; y otro de regularización de la guerra, por el cual se elimina la Guerra a Muerte, acordándose el respeto a los prisioneros y civiles aprehendidos en servicio, asistencia a los heridos, honrosa sepultura a los muertos, así como respeto a la población civil de los territorios ocupados. El 27 Bolívar y Morillo se entrevistan en Santa Ana de Trujillo y se dan su histórico abrazo.

Estos tratados, más allá del fin de la Guerra a Muerte, tienen un impacto colateral tremendo: nada menos que el reconocimiento implícito a la independencia que contienen. «Deseando los gobiernos de España y Colombia transigir las discordias que existen entre ambos pueblos», se inicia el primero. La legitimidad que le da eso a la causa patriota, así como el inicio de contactos diplomáticos con el liberalismo español, tienen un efecto que aún no se ha medido. Lo que pudiera llamarse el «efecto Iturbide» cunde en el bando realista. Así, el 24 de enero de 1821 el Libertador va más allá y le envía una carta a Fernando VII. Su planteamiento es el que se convertiría en el corolario de toda la reconciliación: «La existencia de Colombia es necesaria, señor, al reposo de V.M. y a la dicha de los colombianos. Es nuestra ambición ofrecer a los españoles una segunda patria, pero erguida, pero no abrumada de cadenas. Vendrán los españoles a recoger

[7] *«Segunda Representación al Rey», en Blanco y Azpurua,* Op. Cit., *pp. 135-138.*

los dulces tributos de la virtud, del saber, de la industria: no vendrán a arrancar los de la fuerza.»[8]

En efecto, bajo esos términos los españoles efectivamente vendrían por miles en los siguientes siglo y medio; pero primero hubieron de esperar a la muerte de Fernando, a la ruptura del armisticio, al desmoronamiento del bando realista en su división entre serviles y liberales, el final paso de los liberales a la revolución; y luego la seguidilla de batallas que llevaron a Bolívar y sus tenientes hasta el Potosí: Carabobo, Bomboná, Pichincha, Junín, Ayacucho... Hubieron de pasar por la caída del régimen liberal, por lo peor del absolutismo borbónico «que ni aprende ni olvida», los Cien Mil Hijos de San Luis e incluso el amago de repetir su fórmula, como se intentó en México, con el resto de nuestra América.

El «Ayacucho de Europa»: segundo acto

Pero para 1827 el conflicto ya estaba militarmente resuelto. Desde California hasta la pampas argentinas, nueve repúblicas y un imperio recién nacidos inician su reorganización independiente. El reconocimiento de los Estados Unidos y la Doctrina Monroe son un hecho, y prácticamente lo mismo ocurre con Gran Bretaña, que en distintos grados establece relaciones con los nuevos estados. A su vez, iniciativas como las del Congreso de Panamá si bien no terminan de cuajar en la alianza continental que sueña Bolívar, hablan, con todo, de una diplomacia que está dando sus primeros pasos en medio de los descomunales problemas de la hora, que ni siquiera excluyen guerras interamericanas.

Con el resto de Europa las relaciones no son tan prometedoras. La restauración absolutista y la Santa Alianza son poco propicias para ello, además de que Fernando VII, más, digamos, «fernandino» que nunca a partir de 1823, representa un activo agente en ese concierto de cortes para impedir todo reconocimiento. Algunas temen, con razón, que la delantera tomada por Gran Bretaña las saque de los nuevos y promisorios mercados que se abren. Otras temen, incluso, algo peor: la pérdida del alma de millones de personas. Una vez más, Bolívar olfatea bien las circunstancias y hacia allá enfila sus baterías.

[8] *«Carta del Libertador a Fernando VII», Simón Bolívar,* Escritos Fundamentales, *Caracas, Monte Ávila Editores, 1988, pp. 89- 90.*

En efecto, para la corte pontificia, la Santa Sede, la situación no era tan fácil. Por el patronato que sobre la Iglesia de las Indias le había cedido a los reyes de España, eran éstos, a través del Patriarca de las Indias, quienes la gobernaban. Pero con la independencia se había roto el vínculo y en los casos, muy numerosos, en los que las autoridades eclesiásticas habían emigrado por su adicción al Rey, las iglesias locales se hallaban acéfalas y, probablemente, en peligro de cisma. O por lo menos eso argumentan los sacerdotes patriotas –como un Ramón Ignacio Méndez o un Lasso de la Vega– y los emisarios republicanos en Europa. El Libertador mismo no tarda en solicitar a Su Santidad la preconización directa de los obispados y arzobispados vacantes para dar fin a la orfandad pastoral de los pueblos que gobernaba. Ello, sin embargo, encerraba algo más que un simple problema eclesiástico: era cortar las ataduras con Castilla en un aspecto fundamental para Colombia, la fe de sus ciudadanos, entrando en relación con uno de los tronos europeos más influyentes, el de San Pedro. Sin llamarse a engaño, León XII no sabía bien qué hacer, mientras Madrid presionaba para que no diera ningún paso en esa dirección. Pero las advertencias, sutiles o francas sobre la posibilidad de un cisma[9], la ofensiva diplomática del clero patriota[10] y el peligro de la llegada de predicadores protestantes con los comerciantes ingleses y estadounidenses, acabarán por decidir las cosas.

Echa a andar entonces el Vaticano su diplomacia y, cosas de la política, aunque sea en este solo caso se alinea con la ortodoxa Rusia y la siempre tibiamente católica Francia, ya ansiosas de entablar relaciones con las nuevas repúblicas, contra Su Majestad Católica, y en mayo de 1827 preconiza a los arzobispos de Bogotá y Caracas, y los obispos de Santa Marta, Antioquía y Guayana. Como «el Ayacucho de Europa» llama el padre Leturia a este hecho[11]. Ciertamente que fue un éxito rotundo: primero, deja de lado el patronato de la corona castellana sobre la Iglesia americana, cosa de singular importancia en la configuración de nuestra institucionalidad autónoma; segundo, se marca el aislamiento definitivo de Fernando VII en su negación al hecho evidente de que

[9] Vid. *Pedro Leturia,* Bolívar y León XII, *Caracas, Parra León Hnos., 1931, pp. 15 y ss.*

[10] *Al respecto es muy llamativa la labor del obispo de Mérida de Maracaibo, después de Quito, Hilario Lasso de la Vega (1764-1831). Puede seguirse su esfuerzo a través del tomo IV de los* Documentos para la historia de la diócesis de Mérida, *compilados por Monseñor. Antonio Ramón Silva, Mérida, Imprenta Diocesana, 1922.*

[11] Ibid., *p. 113.*

sus viejas provincias de ultramar ya se les han vuelto repúblicas independientes: cuando Fernando VII llama a Madrid su embajador ante la Santa Sede e impide el ingreso a España del Nuncio, hasta Metternich intercede para que haya una reconciliación que no implicaba otra cosa que dejar la decisión pontificia tal como estaba.

Reconciliación hubo, a regañadientes, con el Papa; no así con América. Tanto, que hubo de esperarse hasta la muerte de Fernando VII para reiniciar los contactos con la Madre Patria. Cuando recién separada de Colombia, el 14 de octubre de 1830, la nueva república de Venezuela incluyó en la legislación de sus puertos habilitados para el comercio exterior la posibilidad de permitir que navíos españoles introdujeran productos en el país, fue un gesto de buena voluntad que no encontró demasiado eco en Madrid. Pero muerto Don Fernando e iniciadas las guerras carlistas, se abren algunas rendijas. En 1834, el embajador de Venezuela en Londres, el general Mariano Montilla, inicia gestiones para que Su Majestad Británica interceda ante Madrid para ir regularizando las relaciones; un año después, el general Carlos Soublette[12] va a España para iniciar formalmente las discusiones para un tratado de paz y reconocimiento. Numerosos problemas encuentra, pero hay dos que prácticamente paralizan su acción: la inestabilidad política del momento español, que hacía difícil la continuidad de las negociaciones; y la tesis española de que se reconociese la deuda de la Capitanía General con la Tesorería Real y la producida por la indemnización a aquellos españoles a los que se les habían confiscado sus bienes una vez que emigraron.

Aunque por decreto del 30 de marzo de 1837 se permitió la entrada de buques con pabellón español a los puertos venezolanos (medida correspondida con otra similar de Madrid el 13 de septiembre), lo de la indemnización fue un verdadero escollo. Correspondía, como dijeron muchos en Caracas, a pagar los costos de la guerra hecha contra nosotros mismos. De ese modo Soublette regresa a Venezuela para tomar la presidencia sin un acuerdo pero con el camino avanzado. El nuevo ministro ante las cortes de Londres, París y Madrid será el habilísimo Alejo Fortique[13]. Lle-

[12] *Uno de los principales héroes de la guerra de Independencia y líder del Partido Conservador una vez obtenida ésta. Fue presidente de la república entre 1837-39 y 1843-47. Nació en La Guaira en 1789 y murió en Caracas en 1870.*

[13] *Uno de los padres de la diplomática venezolana. Nació en Valencia, Venezuela, en 1797 y murió en Londres en 1845. Su éxito más rotundo fue el reconocimiento de la independencia por España. Al mismo tiempo fue un gran defensor de los intereses venezolanos frente al expansionismo británico en Guayana.*

ga a Madrid en 1842, y reinicia unas negociaciones que se estancan por tres años más.

Al final, sin embargo, alcanza un acuerdo razonable: Venezuela cede en lo de las confiscaciones pero España ha de diferenciar entre los súbditos españoles y los ciudadanos venezolanos, siendo responsabilidad de la república satisfacer sólo a los segundos, y devolviéndoles los bienes sólo en los casos en los ciudadanos en que se mantuvieran aún bajo control del Estado. España, a su vez, cede en lo de la deuda de la Capitanía contraída con la Tesorería, cobrando sólo la anterior al 5 de julio de 1811. Comparado con el acuerdo que había firmado Ecuador en 1840 y que era el antecedente sobre el que se trabajaba, en el que se reconoció todo el monto de las indemnizaciones y deudas, el éxito de Fortique fue excepcional. Isabel II acepta finalmente renunciar a sus pretensiones y «a consecuencia de esta renuncia y cesión, S.M.C. reconoce como Nación libre, soberana e independiente la República de Venezuela»[14]. La Guerra a Muerte ya era un pasado remoto y desde entonces la propuesta de Bolívar se ha cumplido: en Venezuela los españoles siempre han tenido, tienen y tendrán una segunda patria. Pero una patria libre en donde recoger los dulces tributos de la virtud, del saber y de la industria. Que así siga siendo.

[14] *«Tratado...», en Hernández,* Op. Cit., *p. 293.*

El conflicto diplomático entre España y Perú (1824-1879)

Víctor Peralta Ruiz

La derrota del ejército español en la batalla de Ayacucho ante el Ejército Unido Libertador Peruano-Colombiano selló la independencia del Perú. La capitulación de Ayacucho firmada el 8 de noviembre de 1824 por el teniente general José Canterac en nombre del virrey José de la Serna, que fue herido en la refriega, estableció en su primer artículo la desocupación definitiva del territorio peruano por parte del ejército español y le comprometió a no hacer uso de las armas mientras se prolongara el proceso de la emancipación. En la referida capitulación se acordó que el fuerte Real Felipe de El Callao en el que se habían refugiado cerca de siete mil españoles al mando del general José Ramón Rodil fuera entregado al ejército libertador. Sin embargo tal desocupación no se produjo y se tuvo que esperar hasta la rendición del fuerte el 22 de enero de 1825. Ese día el acuerdo firmado entre el jefe del ejército sitiador, general Bartolomé Salom, y Rodil concedió una amnistía general a los rebeldes y garantizó la integridad física a todos los residentes españoles en el territorio peruano. A partir de ese momento España y Perú siguieron rumbos políticos distintos como naciones independientes y no hubo interés por parte de los primeros gobernantes peruanos de gestionar el reconocimiento diplomático de su país ante Madrid. Por su parte Fernando VII adoptó una postura intransigente en relación con el reconocimiento de la independencia de sus posesiones americanas al alentar la esperanza de que la situación podría cambiar. Hubo que esperar a la muerte de este monarca para que España aceptara de hecho la independencia de sus ex colonias americanas y comenzara a firmar a partir de 1836 con algunas de ellas los primeros tratados de paz y amistad.

El primer acto destacable por parte peruana en procura de un arreglo de su cuestión con España fue la ley del 25 de agosto de 1831, mediante la cual el presidente Agustín Gamarra reconoció la deuda derivada de la dominación española. El historiador peruano Jorge Basadre atribuyó a la desidia de los siguientes gobernantes, los generales

Orbegoso y Santa Cruz, que tal arreglo no se ejecutara y se perdiera una oportunidad para adelantar la reconciliación. El siguiente paso hacia la distensión lo dio el Perú el 30 de septiembre de 1839 al autorizar el Congreso la navegación de los buques españoles por sus puertos «considerando que la nación española y su Gobierno habían dado pruebas de estar resueltos a reconocer la independencia del Perú»[1]. Como resultado de este antecedente en 1841 el cónsul peruano acreditado en la localidad francesa de Burdeos preguntó al Ministro de Estado español si el gobierno peruano podría solicitar con éxito el «ajuste de todo aquello que obstruía la regularidad de las comunicaciones diplomáticas y comerciales»[2]. La respuesta por parte española fue la entrega al cónsul peruano de las copias de los tratados de paz y amistad celebrados entre su país y las repúblicas de Ecuador y México. El contacto quedó aquí interrumpido y España rechazó en 1842 la solicitud peruana de tener representantes consulares en La Coruña, Cádiz y Madrid al no estar reconocido el Perú como Estado independiente por un tratado formal.

La desconfianza diplomática entre España y Perú se acrecentó a propósito del conflicto suscitado a fines de 1846 por el general Juan José Flores de organizar en España una expedición naval con el objetivo de recuperar el poder en el Ecuador. Los rumores que circularon en América de que el gobierno moderado de Narváez estaba detrás de la financiación de la Expedición Floreana motivó que el gobierno peruano auspiciara en Lima en 1847 la celebración del Primer Congreso Americano, en el que los cinco países participantes plantearon proposiciones encaminadas a asegurar la independencia y la defensa recíproca como repúblicas confederadas.

El propio gobierno del general Ramón Castilla, bajo el que se había auspiciado el Congreso de Lima, hizo saber tres años más tarde al representante de España en Chile, Salvador Tavira, su deseo de emprender negociaciones encaminadas a restablecer las relaciones diplomáticas con la monarquía de Isabel II. Esta predisposición al diálogo tuvo su gesto práctico el 4 de julio de 1851 con la llegada a El Callao de la corbeta de guerra española *Ferrolana*. Ese día el comandante del navío español saludó a la bandera peruana y obtuvo una respuesta similar de parte de la guarnición peruana. Incluso el general Castilla se

[1] *Arturo García Salazar,* Resumen de Historia Diplomática del Perú, 1820-1884, *Lima, Talleres Gráficos Sanmartí, 1928, vol. I, p. 142.*

[2] *Jerónimo Becker,* La Independencia de América. Su reconocimiento por España, *Madrid, Establecimiento Tipográfico de Jaime Ralís, 1922, p. 473.*

reunió con el almirante Juan de Zavala y éste ofreció a aquél su mediación para iniciar las negociaciones de paz. Tal hecho posibilitó que unos meses después Lima aceptara a José de Jane como cónsul honorario de España y que a su vez Madrid hiciera lo propio con el diplomático Mariano Moreyra.

El diplomático limeño Joaquín José de Osma se convirtió en 1853 en el primer negociador oficial por parte de Perú ante la monarquía española. Sin embargo, y a modo anecdótico, Osma demandó ser recibido directamente por Isabel II olvidando que ello era de hecho un *placet* que precisaba antes de la existencia de un tratado diplomático de reconocimiento mutuo. Tras reconocer su error Osma entabló negociaciones con el ministro de Estado español Ángel Calderón de la Barca[3]. En septiembre de 1853 ambos suscribieron en Madrid el primer tratado de paz y amistad entre España y Perú. El artículo primero precisaba que Isabel II hacía renuncia irrevocable a la soberanía y derechos que pudieran corresponderle sobre el antiguo virreinato del Perú. Otro importante artículo era el cuarto, en donde se precisaba el monto y la forma en que España debía cobrar la «deuda colonial» reconocida por el Perú en 1831. En el mismo se precisaba que dicha deuda se debía prolongar incluso hasta 1824. Por último, ambas partes se comprometían a ratificar dicho proyecto de tratado en el plazo de un año. Cuando el borrador del tratado arribó a la cancillería peruana la redacción de siete de sus diecisiete artículos despertó una serie de suspicacias. El ministro José Gregorio Paz Soldán objetó la fórmula del fundamental primer artículo al calificar de pretenciosa la actitud de Isabel II de renunciar a sus derechos sobre un territorio que había perdido en guerra. La parte española replicó que tal había sido la fórmula cortés que se había adoptado en los tratados de paz con otras naciones latinoamericanas y consideraba su presencia imprescindible. También se objetó la fórmula arribada con respecto a la deuda colonial y se adujo que el Perú sólo debía reconocer su deuda con España sobre el valor de todas las propiedades tomadas, embargadas o secuestradas desde septiembre de 1820. Estas dos diferencias fundamentales condujeron al bloqueo del tratado. Por esos días en Lima un sospechoso «asalto» al archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores hizo que el contenido del tratado fuera públicamente divulgado por la prensa que calificó el mismo como lesivo a la soberanía nacional. La reacción nacionalista de la prensa y la movilización de

[3] *Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (en adelante AMAE), Negociaciones, Leg. 210 «Presentación de credenciales del Sr. Osma, 9 de noviembre de 1853».*

la opinión pública en contra de las «pretensiones» de Isabel II obligó al gobierno a no ratificar el tratado de Madrid. A pesar del fracaso de su gestión, Osma recibió en Madrid la Gran Cruz de Isabel la Católica en reconocimiento a su empeño por impulsar la firma de un tratado de paz.

El 5 de abril de 1858 el ministro español José Ferrer del Conto a título personal se puso en contacto con el encargado de negocios del Perú en Francia con el propósito de dar nuevo impulso a la redacción de un tratado diplomático que satisficiera a ambas partes[4]. Pero la coincidencia de tres hechos negativos alejó la posibilidad de un acercamiento entre España y Perú. El primer hecho tuvo que ver con el conflicto de límites entre Perú y Ecuador que condujo en 1858 al bloqueo por parte de las naves peruanas de la costa ecuatoriana. Durante esta acción se produjo el apresamiento y conducción a El Callao de la barca española *María y Julia*. Esta captura provocó una reclamación del encargado de la legación de España en Chile, Salvador Tavira, que no fue aceptada por la cancillería peruana al aducir que «todo se arreglaría una vez firmado el tratado de reconocimiento mutuo»[5]. El segundo hecho está vinculado con las gestiones en relación con tal acuerdo diplomático. El general Castilla envió a Madrid en 1860 a Pedro Gálvez en calidad de ministro plenipotenciario para tratar de superar los desacuerdos fundamentales del tratado no ratificado de 1853. Pero Gálvez no sólo pretendió de modo infructuoso ser recibido de forma oficial por Isabel II sino que exigió al ministro de Estado el reconocimiento de la independencia del Perú como paso previo a la firma de cualquier tratado. Su misión terminó en un fracaso. El tercer hecho está relacionado con la sustitución del cónsul honorario en Lima José de Jane por Francisco Merino Ballesteros a fines de 1862. El gobierno peruano no aceptó al nuevo cónsul ya que Merino Ballesteros tenía cuestiones pendientes con el Estado derivadas del incumplimiento de un contrato suscrito hacía nueve años para fundar una Escuela Normal en Lima y por ser además «enemigo declarado del Perú»[6]. A consecuencia de esta denegación España quedó sin representante diplomático en Perú y desde Madrid se ordenó la entrega de todos los asuntos relacionados con su oficina a la legación francesa por breve tiempo.

[4] *AMAE, Negociaciones, Leg. 210, «José Ferrer del Conto al Encargado de Negocios del Perú en Francia, Madrid 5 de abril de 1858».*

[5] *AMAE, Política Exterior, Leg. 2580 «Bases para la reclamación que se ha de entablar cerca del gobierno del Perú, sin fecha».*

[6] *AMAE, Política Exterior, Leg. 2579, «Vice Cónsul de S.M. en Lima al secretario de Estado José María Magallón, febrero 1863».*

La agresiva política internacional adoptada por el gobierno de la Unión Liberal del general O'Donnell al comenzar la década de 1860 reactivó la tensión con los gobiernos latinoamericanos. Ese año la aceptación por parte de España del protectorado de Santo Domingo que le solicitara el general Santa Ana y, un año después, su intervención naval aliada con Francia y Gran Bretaña en México alentó la segunda ola del nacionalismo americano. Pese a que la escuadra española abandonó esta última empresa al no estar de acuerdo el general Prim con la decisión de Napoleón III de imponer la monarquía del archiduque Maximiliano, la ola de protestas generadas en Perú por estos dos hechos obligó el 24 de agosto de 1861 al general Ramón Castilla a dirigir a los gobiernos de América una comunicación de condena a las intenciones desestabilizadoras del gabinete de Madrid respecto a «la América republicana». A la reacción de protesta de las cancillerías americanas se sumó un sentimiento popular de hostilidad hacia los ciudadanos españoles que residían en varios países latinoamericanos. La demanda de protección por parte de estos últimos a Madrid condujo al general O'Donnell en agosto de 1862 a autorizar la salida de una escuadra naval hacia el Pacífico al mando del vicealmirante Luis Hernández Pinzón con el objeto de salvaguardar los intereses de los residentes españoles en América. La idea de añadir a dicha expedición militar una comisión científica partió del ministro de Fomento de la Unión Liberal, marqués de la Vega Armijo, y del director general de Obras Públicas, Pedro Sabau, y con ambas se pretendió devolver a España tanto la «honra nacional» como el protagonismo en el desarrollo científico[7]. En una minuta instructiva transmitida por el Ministerio de Marina al vicealmirante Pinzón se le hizo saber que su conducta política debía supeditarse al principio adoptado en 1836 por el gobierno español de reconocer la independencia de todas las repúblicas hispanoamericanas[8].

La escuadra española arribó a El Callao el 10 de julio de 1863, sin que se registrara ningún incidente mientras estuvo en dicho puerto. El 4 de agosto de 1863, una semana después de que Pinzón y sus naves prosiguieran su viaje hacia el norte, ocurrió el incidente de la hacienda Talambo, en la provincia de Chiclayo, en el que un colono de origen vasco resultó muerto por una cuadrilla armada que actuaba al servicio

[7] *Miguel Angel Puig-Samper,* Crónica de una expedición romántica al Nuevo Mundo. La Comisión Científica del Pacífico (1862-1866), *Madrid, CSIC, 1988, pp. 13-17.*

[8] *AMAE, Política Exterior, Leg. 2579, «Minuta del Ministerio de Marina al Comandante General de la escuadra de SM en el Pacífico, Madrid 9 de abril de 1863».*

del propietario de la misma, Manuel Salcedo. La decisión de la Corte Suprema de anular la prisión que había decretado el Tribunal Superior de Trujillo contra Salcedo y el personal involucrado en el asesinato fue duramente criticada por el cónsul español Ugarte, quien puso el hecho en conocimiento de Madrid. Con el propósito de calmar los ánimos la cancillería de Lima hizo llegar al Ministro de Estado español la documentación judicial del caso Talambo en la que hizo constar la imparcialidad del gobierno en tal asunto. Pero la explicación no satisfizo al Ministro de Estado por lo que en Madrid nombró en marzo de 1864 como comisionado especial en el Perú al ministro residente en Bolivia, Eusebio Salazar y Mazarredo. Las notas intercambiadas entre este personaje y el canciller peruano Juan Antonio Ribeyro muestran cómo el asunto Talambo se condujo hacia un delicado conflicto diplomático. Ribeyro consideraba que el cargo de comisionado era inaceptable por ser un título propio de un representante de la época colonial, mientras que Salazar y Mazarredo amenazaba con tomar represalias inmediatas si el Perú seguía tolerando los excesos contra los residentes españoles. Esta última amenaza no tardó en materializarse. Apenas dos días después de abandonar Lima, el 14 de abril de 1864 Salazar y Mazarredo instó a la escuadra española del vicealmirante Hernández Pinzón a ocupar las islas Chincha, al sur de la capital, como represalia por la hostilidad mostrada por el Perú hacia España, y que la misma no se abandonaría hasta que se diera completa satisfacción a las reclamaciones españolas. La declaración firmada por Mazarredo y Pinzón también señalaba que «el guano que contiene las islas de Chincha servirá de hipoteca para todas las cantidades adelantadas al Perú por súbditos extranjeros con la garantía de aquel abono»[9].

En mayo de 1864 los intentos de mediación en el conflicto de los representantes diplomáticos de Bolivia, Chile, Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos fracasaron al negarse la escuadra española a abandonar las islas ocupadas y saludar a la bandera peruana tal como lo exigía el Perú como condiciones de «honor» indispensables para empezar a negociar. Por ese motivo el gobierno de Lima también se negó a enviar un emisario a Madrid para negociar el problema tal como ésta se lo había requerido. El 9 de septiembre de 1864 el Congreso peruano autorizó al presidente Juan Antonio Pezet a declarar la guerra a España si las naves de Pinzón continuaban negándose a abandonar las islas. Pezet

[9] *Alberto Wagner de Reyna,* Las relaciones diplomáticas entre el Perú y Chile durante el conflicto con España (1864-1867), *Lima, Ediciones del Sol, 1963, p. 17.*

evitó llegar a tal extremo al confiar en la mediación de la diplomacia extranjera y en una pronta retractación española. Esta actitud rompió la unidad de los políticos peruanos al interpretar algunos sectores que la actitud del presidente Pezet había sido débil, dubitativa e ineficaz ante la agresión española. Mientras todos los intentos de negociación fracasaban, el 14 de noviembre de 1864 se reunía en Lima el Congreso Americano al que asistieron además de Perú, Bolivia, Chile, Argentina, Colombia, Venezuela y Ecuador. Los mismos firmaron el 23 de enero de 1865 un tratado de unión y alianza defensiva que finalmente no fue ratificado por ninguno de los referidos gobiernos.

Hernández Pinzón fue reemplazado por el almirante José Manuel Pareja como jefe de la escuadra española a fines de 1864. El presidente Pezet quiso aprovechar esta circunstancia y nombró el 24 de diciembre de 1864 al general Ignacio de Vivanco como ministro plenipotenciario ante el almirante Pareja con el propósito de poner fin al conflicto mediante un arreglo amistoso. El 27 de enero de 1865 ambos militares firmaron a bordo de la fragata *Villa de Madrid* un tratado preliminar de paz y amistad por el cual el Perú aceptaba las exigencias españolas, es decir, se comprometía a acreditar un ministro en España, daba por buena la presencia del nuevo comisionado especial Jacinto Albístur para investigar el asunto Talambo y se comprometía a suscribir un tratado de paz, amistad, navegación y comercio tal como había firmado España con otras naciones americanas[10]. El Perú incluso asumió el pago de tres millones de pesos en calidad de indemnización a la escuadra española. A cambio de todo lo anterior las naves de Pareja se comprometieron a dejar las islas Chincha y saludar a la bandera peruana. La reacción de la prensa y la opinión pública ante el tratado fue de rechazo por lo que el Congreso peruano no lo aprobó. Sin embargo, Pezet puso en vigor dicho acuerdo mediante decreto firmado el 2 de febrero de 1865 y Pareja procedió de inmediato a la desocupación de las islas. Pezet, que creyó que todo el asunto había quedado zanjado, no contó con el levantamiento del coronel Mariano Ignacio Prado en Arequipa que le iba a derrocar el 8 de noviembre de 1865.

Una de las primeras decisiones del presidente Prado fue desconocer el tratado Vivanco-Pareja y a continuación firmar con Chile el 5 de diciembre un tratado de alianza ofensiva y defensiva que obligaba el 21 de diciembre al comisionado especial a abandonar el país. El 14 de

[10] *Alfonso Cerda Catalán, «La misión de Jacinto Albístur al Perú en 1865», en* Revista Histórica, *vol. XLVII, 1955, Montevideo, pp 30-35.*

enero de 1866 Chile y Perú declararon la guerra a España y se sumaron a la firma del tratado los gobiernos de Ecuador y Bolivia. La guerra del Pacífico en la que la escuadra naval española estuvo al mando del almirante Casto Méndez Núñez, tras el repentino suicidio del almirante Pareja, concluyó con los bombardeos por su parte de los puertos de Valparaíso el 31 de marzo y de El Callao el 2 de mayo. A raíz de este acontecimiento todos los contactos diplomáticos entre Perú y España quedaron cortados.

La caída de la monarquía de Isabel II en septiembre de 1868 y el inicio del Sexenio Democrático abrió una breve etapa de cambios en las relaciones entre España y Latinoamérica. En esta nueva coyuntura España abandonó definitivamente su demanda de pago de la deuda colonial que exigió a Perú como requisito indispensable para firmar un tratado de paz. Esta concesión y la de lamentar el bombardeo de Valparaíso «sin comprometer el buen nombre del Almirante Méndez Nuñez» fue impulsada por el político progresista y ministro de Estado Cristino Martos[11]. El gobierno español aceptó la mediación de Estados Unidos y firmó en Washington el 11 de abril de 1871 un armisticio con las repúblicas de Chile, Perú, Ecuador y Bolivia, que daba por concluida la guerra del Pacífico. En nombre de Amadeo I, suscribió el tratado el enviado español Mauricio López Roberts, mientras que por el gobierno del Perú firmó el coronel Manuel Freyre, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario en Estados Unidos. El armisticio suspendía las hostilidades existentes entre España y estas repúblicas aliadas y declaraba una tregua general indefinida, no pudiendo ser ella rota por ninguno de los beligerantes «sino tres años después de haber notificado expresa y explícitamente al otro su intención de renovar las hostilidades. En tal caso, dicha notificación deberá hacerse por conducto del Gobierno de los Estados Unidos»[12]. Otro artículo importante del armisticio contemplaba la facultad de todos los firmantes de comerciar li-

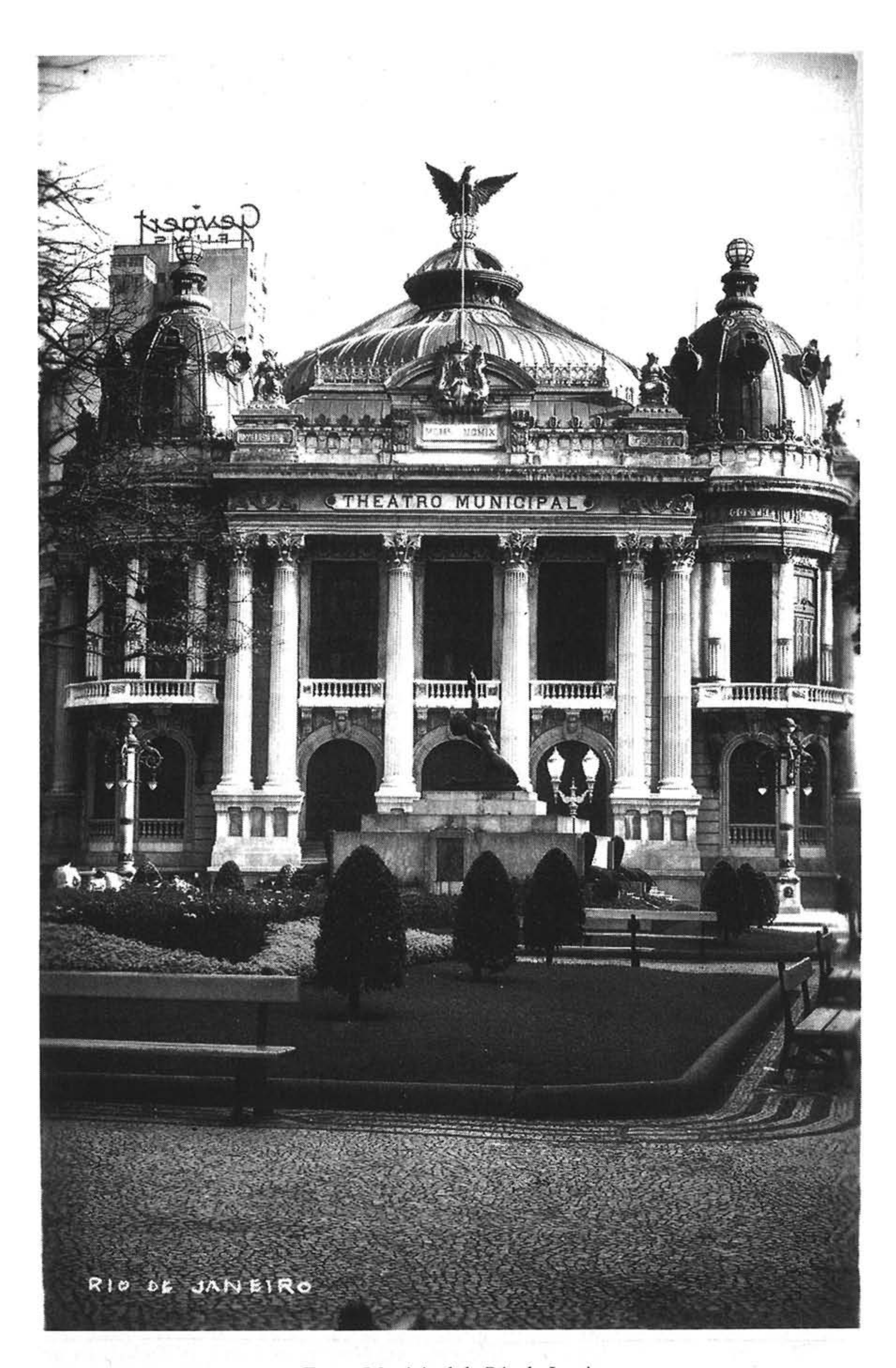
[11] *AMAE, Negociaciones, Leg. 305, «Arreglo de la cuestión del Pacífico, Madrid 1871». Una de las razones que motivaron el cambio de actitud del gobierno español fue el temor de que Lima pudiera reconocer la beligerancia de los insurgentes cubanos que, desde 1868, luchaban por la independencia de la isla. Sobre esta cuestión,* vid. *Agustín Sánchez Andrés, «La diplomacia española en el Caribe durante la Guerra de los Diez Años (1868-1878)» en Laura Muñoz (coord.),* México y el Caribe. Vínculos, intereses y región, *México, Instituto Mora, 2002, vol. I, pp. 127-133.*

[12] Colección de los Tratados, Convenios y Documentos Internacionales celebrados por nuestros gobiernos en los Estados extranjeros desde el reinado de doña Isabel II hasta nuestros días publicada de Real Orden por el Marqués de Olivart, *Madrid, Imp. y Lit. del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1895, vol. VI, pp. 289-290.*

bremente con las naciones neutrales. El tratado fue ratificado en el departamento de Estado de Washington por España dentro del plazo oficial de cuatro meses a la firma del armisticio y por el Congreso peruano dentro de la prórroga que el documento autorizaba durante 1872. Durante la década de 1870 el reinicio del proceso de normalización de relaciones entre España y Perú se confirmó con la firma conjunta de ambos países del convenio para asegurar la unificación internacional y el perfeccionamiento del sistema métrico el 20 de mayo de 1875 y del convenio que constituía la Unión Internacional de Correos del 1 de junio de 1878, ambas realizadas en París.

La firma del tratado de paz de 1879 se produjo bajo el reinado en España de Alfonso XII y cuando Perú se hallaba en guerra con Chile. De hecho, este conflicto bélico rompió el pacto de las «repúblicas aliadas» que firmaron el armisticio de 1870 y permitió que Perú y Bolivia iniciaran de modo unilateral conversaciones con España para arreglar sus relaciones diplomáticas. El mandatario peruano que alentó la normalización de relaciones fue el general Mariano Ignacio Prado y en cierto momento los negociadores peruanos pretendieron «recabar alguna declaración favorable en el sentido de que la escuadra peruana pudiera pertrecharse en puertos españoles», haciéndose mención específica de Cuba[13]. Pese a que España no accedió a ese pedido y se declaró neutral en la guerra del Pacífico, el acuerdo de paz fue suscrito en París el 14 de agosto de 1879. Actuó como representante español Mariano Roca de Togores, marqués de Molins, y por la parte peruana el diplomático Juan Mariano de Goyeneche y Gamio. En el tratado se incluyó que a partir de su ratificación «habrá total olvido de lo pasado y una paz sólida e inviolable». No se mencionó el tema del reconocimiento de la independencia del Perú porque este asunto era indiscutible y había sido aceptado por España en 1836. Ambos gobiernos se comprometieron cuanto antes a nombrar sus representantes diplomáticos, a celebrar los tratados que fijaran y regularan sus relaciones comerciales y de navegación, a señalar los derechos recíprocos de los residentes de ambas naciones y a encontrar las fórmulas legales para determinar «las atribuciones consulares, las condiciones de nacionalidad, la propiedad literaria y la extradición de los criminales». El canje de ratificaciones se produjo en París el 15 de noviembre de 1879. Con este acto se cerró definitivamente el conflicto diplomático hispano-peruano del siglo XIX.

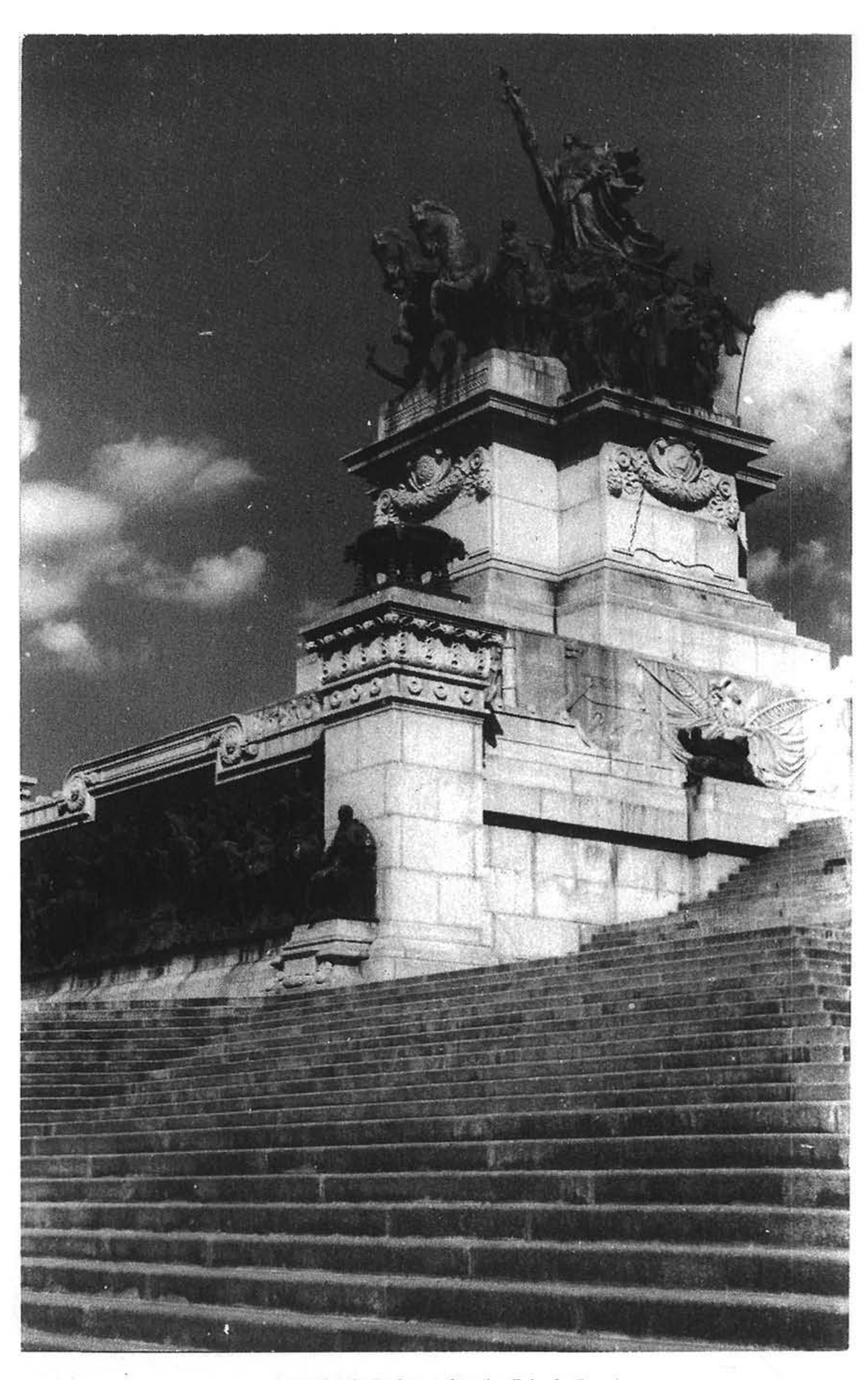
[13] *AMAE, Negociaciones, Leg. 305, «Telegrama del Ministro de Estado al Embajador de España en París, Madrid 18 de julio de 1879».*



Teatro Municipal de Río de Janeiro

DOSSIER
El portugués: lengua y literaturas

Coordinadora:
Isabel Soler



Monumento a la Independencia. Río de Janeiro

El portugués en África: ¿nativización o estandarización?

Pere Comellas Casanova

Todo el mundo sabe que el fenómeno histórico de la colonización europea, iniciado en el siglo XV –asociado además con catástrofes como la esclavitud–, ha supuesto para las culturas africanas un impacto brutal en todos los órdenes. El objetivo del presente artículo es revisar superficialmente una pequeña parcela de ese impacto: la presencia de la lengua portuguesa en los territorios que fueron colonias de Portugal en el continente africano.

El portugués llega a África

La colonización portuguesa de territorios africanos empezó muy pronto. La ciudad de Luanda, actual capital de Angola, fue fundada por los portugueses en el año 1575. El escritor angoleño José Eduardo Agualusa recuerda a menudo que es bastante más antigua que la inmensa mayoría de las grandes ciudades norteamericanas–, pero en realidad durante siglos esa colonización fue poco colonizadora. Se limitaba a una estrecha franja costera con escasos contactos con los enormes territorios del interior, hasta que la competencia de otras potencias europeas (básicamente Inglaterra) motivó una política de mayor ocupación, ya muy avanzado el siglo XIX.

Así pues, la lengua portuguesa llegó a las costas africanas muy pronto. Existen testimonios de su uso como lengua franca desde muy antiguo. Sin embargo, no se convirtió en una lengua de africanos hasta mucho más tarde. La base de datos de *Ethnologue* da todavía hoy cifras extremadamente reducidas de hablantes de portugués como primera lengua en las antiguas colonias portuguesas. Lopes (1999: 93) habla, en el caso de Mozambique, de un 40% de lusohablantes como segunda lengua y de alrededor de un 3% como primera. Es cierto que en Angola los números deben ser considerablemente más altos. Y desde luego lo son en Cabo Verde, porque allí es la segunda lengua de la inmensa mayoría de la población. En el otro extremo, en Guinea Bissau la presen-

cia del portugués sería todavía más débil. En cualquier caso, son pocos los africanos lusohablantes de primera lengua.

El portugués, lengua con futuro en África

Sin embargo, que ningún lusófilo se preocupe. Todos los indicios apuntan a una tendencia de sustitución lingüística, por lo menos en los dos grandes territorios, Angola y Mozambique, a favor de la lengua portuguesa y en contra de las lenguas autóctonas. Agualusa afirma que actualmente ya no es nada fácil encontrar a un niño en Luanda que hable razonablemente quimbundo, la lengua de la zona. El portugués es la única lengua oficial en los cinco Estados africanos que fueron colonias de Portugal y los proyectos de promoción de las llamadas lenguas nacionales son testimoniales en el mejor de los casos (según Vázquez Cuesta 1992: 463, «el reconocimiento del plurilingüismo nacional por parte del Gobierno [de Angola] y su política educativa en pro del bilingüismo e incluso del plurilingüismo individual tienen por objetivo en realidad no tanto la conservación del patrimonio lingüístico propio como un más correcto aprendizaje de la lengua portuguesa»). Más aún, parece ser que la descolonización y la independencia política le ha sentado mucho mejor al portugués que la ocupación. La política lingüística de los nuevos Estados ha decidido considerarlo un factor clave en la construcción de una nueva identidad que debería identificarse con las actuales fronteras (las que fijaron los colonizadores) y negar las identidades previas, llamadas étnicas o incluso tribales. Todo ello redunda en ventajas prácticas y simbólicas para la lengua excolonial. Prácticas porque el Estado solamente usa esa lengua, cuyo dominio constituye un elemento de promoción social importantísimo, y simbólicas porque se produce una asociación entre prestigio y portugués y entre atraso y lenguas nacionales, hasta el punto de que, por ejemplo en Angola (Marques 2003: 49), «hablar una lengua local en el centro de la capital del país en público continúa siendo motivo de desprecio y desconfianza y muchas veces de repulsa».

¿Cómo le sienta al portugués el clima africano?

El arraigo africano del portugués es, pues, reciente pero sólido. Lo que no significa que las lenguas locales tengan que darse ya por muertas. En ese sentido podemos hablar de dos situaciones paradigmáticas,

una representada, con sus peculiaridades, por Angola y Mozambique, y la otra por las islas de Cabo Verde.

Como ocurre con muchísimas sociedades de todo el mundo, en Angola y en Mozambique se da una división de cierta profundidad y de cierta antigüedad ya entre zona urbana y zona rural. También como ha venido ocurriendo en casi todas partes, durante la mayor parte del siglo XX se produjo allí un fuerte éxodo hacia la ciudad, en los últimos tiempos agravado por la guerra. Así pues, oleadas de personas venidas de todo el país fueron llegando sucesivamente a las ciudades costeras y engrosaron los suburbios –los *museques*, como se les llama en Luanda, o los barrios de caña y zinc de Maputo– muy rápidamente. Pero esas personas provenían de diferentes culturas y hablaban distintas lenguas. Ni que decir tiene que la situación social propició que escogieran el portugués como lengua de comunicación. Sin embargo, estamos hablando mayoritariamente de hablantes adultos con un conocimiento muy precario de esa lengua (o con ningún conocimiento en absoluto al llegar) y con un acceso tremendamente limitado a él. Forzosamente debieron crearse numerosas interlenguas más o menos próximas al portugués y fuertemente interferidas por las lenguas primeras de cada cual. Esas variedades, muy estigmatizadas y ridiculizadas, se clasificaban bajo el epígrafe de «petroguês», portugués de negros, tanto en África austral como en Brasil (donde la esclavitud provocó situaciones parecidas).

Pero de repente surgieron el nacionalismo y la lucha contra el colonialismo. Y el proyecto de separarse de Portugal y crear un nuevo Estado. Había que dotar de contenidos ese nuevo proyecto de identidad angoleña y mozambiqueña. Entonces los movimientos culturales nacionalistas empezaron a reivindicar la peculiaridad de Angola o de Mozambique frente a la colonia: «no somos portugueses, pero tampoco queremos volver a ser lo que fuimos antes de la llegada de los europeos», ése era el mensaje clave. Hubo muchas líneas para llenar de contenido ese recipiente recién estrenado de la angolanidad y la mozambicanidad. Una de ellas, seguida por varios escritores en mayor o menor medida, fue la de reivindicar el portugués de suburbio. En efecto, dicha variante reunía unas excelentes condiciones: había sido despreciada desde siempre por los puristas de la metrópoli, era el resultado del mestizaje y no representaba a ninguno de los pueblos anteriores a la colonización en particular. Y encima, era el portugués que hablaban los pobres, y como el proyecto nacionalista en buena medida era también izquierdista, pues miel sobre hojuelas.

Luandino Vieira, portavoz número uno del portugués nacionalizado angoleño

El gran escritor Luandino Vieira es sin duda el representante más aventajado y más interesante de esa reivindicación lingüística. *Luuanda* (1964), un libro de cuentos que mereció el Grande Prémio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores de 1965, lo que provocó el asalto y la clausura de la Sociedade por parte de la policía salazarista, marca el inicio de su inflexión estilística. A partir de ese momento Luandino toma como materia prima de su obra el portugués popular del suburbio, plagado de lo que los profesores consideran errores imperdonables. Sin duda fue en ese momento una actitud altamente subversiva.

¿Cómo es ese portugués naturalizado angoleño? En primer lugar usa numerosos préstamos léxicos más o menos naturalizados, sobre todo del quimbundo. Pero ésa sí es una característica común a casi toda la literatura angoleña en portugués, incluso de la más colonial, y además, parece ser que una parte de ese léxico está hoy completamente arraigado entre los lusohablantes angoleños e incluso ha alcanzado Europa (palabras como *cachimbo*, *caçula*, *carimbo*, *farofa* o *maconha* son de origen quimbundo). Pero eso, a pesar de ser muy llamativo, es curiosamente lo menos original de Luandino, y además, lo que más fácilmente acepta la norma con el tiempo. Pero es que Luandino también traslada numerosas transgresiones del ámbito morfosintáctico y semántico a su literatura. Y no sólo en los diálogos, como hacen otros autores poniendo esas transgresiones únicamente en boca de los personajes en un ejercicio de coherencia, sino en el propio discurso narrativo.

No pretendemos aquí hacer una descripción del sinfín de peculiaridades del portugués de Luandino que se apartan del estándar. Simplemente ofrecemos algún ejemplo que nos parece ilustrativo. Empecemos por uno especialmente curioso para los hispanohablantes: el leísmo (o más propiamente, *lheismo*, puesto que el pronombre portugués es *lhe*), es decir, el empleo del pronombre dativo en lugar del acusativo: «via-lhe avançar pela areia», en lugar de «via-a avançar pela areia». Generalmente se atribuye este rasgo al efecto del sustrato, es decir, en Luanda, al quimbundo. Es además muy curioso que esa misma característica aparezca también en el portugués popular de Mozambique. La profesora Perpétua Gonçalves hace de él un interesantísimo análisis desde la perspectiva generativista y en el ámbito de la adquisición de lenguas segundas (Gonçalves 2002: 331-338). Parece ser que sería el resultado

de un reanálisis en la atribución de caso por parte de hablantes de lenguas bantús (la mayor parte de las lenguas locales tanto de Angola como de Mozambique pertenecen al subgrupo bantú). Otra característica que se acostumbra a atribuir al sustrato es la «falta de concordancia entre el sujeto y el verbo, debido a la falta de flexión verbal en las lenguas bantús que la suplen con los pronombres personales prefijos»: (Vázquez Cuesta 1992: 472). Un ejemplo de Vieira, resuelto no con pronombre sino con el sujeto explícito, sería: «Xico e Beto, esses, já tinha corrido» (en lugar de «tinham corrido». Vieira 1965: 140). Curiosamente ésa es también una característica del criollo caboverdiano, del que hablaremos brevemente.

Pero no todo parece provenir del sustrato. Hay también innovaciones en Luandino que no son exclusivas de zonas donde existen lenguas bantús, sino que se dan en Brasil o incluso en Portugal. Puede que sean directamente influencia de las variedades no estándar que sin duda muchos colonos que llegaron a África llevaron consigo, o puede que sean el desarrollo de tendencias ya presentes en el portugués europeo y que aparecieron paralelamente en distintos ámbitos. Un ejemplo: la sustitución del posesivo de tercera persona por las formas de + pronombre personal tónico: «não pôs o ovo dela» (en lugar de «o seu ovo». Vieira 1964: 127). Otro: el uso de *hablar* por *decir*: «Falava verdade...» (en lugar de «Dizia a verdade». Vieira 1964: 126), muy común en el brasileño coloquial.

Los desvíos son, de hecho, muchos más: usos preposicionales, supresión de artículos, sistemas de concordancia distintos, cambios en el sistema modal y aspectual de los verbos, etc. Luandino recrea y estiliza, realmente, un portugués aclimatado, no hasta el punto de hacerse irreconocible, pero sí totalmente inconfundible, que de eso se trataba.

¿Y en Mozambique quién escribe en negrogués?

Ya hemos visto con el ejemplo del *lheismo* que el portugués popular de Angola y de Mozambique compartirían ciertas características. Naturalmente no en el ámbito de los préstamos léxicos, pero sí en las innovaciones morfosintácticas. ¿A qué fuente literaria podemos recurrir en este país? Puede que por las distintas características históricas y culturales de Mozambique, el fenómeno del mestizaje angoleño no se diera allí en la misma medida que en Angola. Mozambique es más pobre y menos urbano. Pero también hubo algún intento de reivindicación del

portugués de negros. Una muestra brevísima pero muy interesante es un cuento de Luís Bernardo Honwana, «Rosita até morrer», escrito en los años sesenta pero publicado en 1982 (Saúte 2001: 171-173). En él se da voz a una mujer analfabeta que dicta una carta a un escribano profesional. En efecto, vemos también innumerables desviaciones del estándar, muchas de ellas parecidas a las descritas para el caso de Luandino: supresión de la flexión verbal y explicitación de sujeto («Eu não diz nada»); lheismo («eu mata-lhe»); uso de preposición y pronombre en lugar de posesivo («está com doença das costas dela»); uso de «falar» por «dizer» («minha boca não gosta falar coisa que meu coração...») y mucho más, aparte, claro, de los constantes préstamos.

No tenemos demasiadas fuentes literarias mozambiqueñas de ese nivel (otra muy interesante, más reciente, es Cassamo 1997). Sin embargo sí tenemos a un autor que constituye un caso algo especial: se trata de Mia Couto, probablemente el más conocido de los autores lusófonos africanos y profusamente traducido a numerosas lenguas. Pues bien, Couto ha creado un idiolecto literario cuya gran originalidad formal algunos críticos han atribuido a la adopción de modelos de portugués popular. Gonçalves (1999: 119), no obstante, muestra que en general Mia Couto no adopta registros populares, sino que crea su propio portugués. No es, por lo tanto, una fuente en ese sentido, lo que no le quita ni un ápice de creatividad, más bien al contrario.

¿Qué futuro tiene el portugués africanizado?

En el fondo, los intentos que aquí hemos ejemplificado en Luandino Vieira o Honwana podrían haber sido el inicio de la creación de un estándar de portugués africano, suficientemente diferenciado del europeo como para satisfacer el nuevo proyecto identitario de esos países pero suficientemente próximo como para seguirlo usando como lengua internacional. No parece que vaya a ser así. Según Gonçalves (1999) «esta comunidad [lusohablante mozambiqueña] tiene una predisposición «natural» a abandonar sus propias innovaciones lingüísticas en lugar de conservarlas y expandirlas como forma de construir la identidad nacional a través de la diferencia lingüística», y mientras que numerosos intelectuales apoyan y aplauden las incorporaciones léxicas, consideran errores inadmisibles las desviaciones morfosintácticas de la norma europea.

La misma línea parece seguir Angola. Parece ser que el propio Luandino Vieira, a pesar de ser una gloria de las letras angoleñas, es seguido con mayor interés en Europa que en su país, donde no siempre ha sido bien comprendido.

Si a este estado de opinión le añadimos el hecho –la esperanza– de que ambos Estados van a ser tarde o temprano capaces de extender la escolarización y alfabetizar por lo menos a la mayoría de la población (lo que harán, de no cambiar radicalmente la tendencia, únicamente o preponderantemente en portugués estándar), podemos suponer que todo ese magma lingüístico del que los escritores citados tomaron sus modelos y que parecía ser la base de un portugués nativizado va a ir confluyendo paulatinamente en modalidades cada vez más cercanas a la norma europea.

¿Qué ocurre con Cabo Verde?

En Cabo Verde (y en Santo Tomé y Príncipe) la situación es muy distinta. Cuando los portugueses ocuparon las islas, estaban deshabitadas. Por lo tanto, no tenemos la dicotomía entre lenguas nacionales (o locales, o indígenas o como se las quiera llamar) y portugués. Sin embargo, al utilizar el archipiélago como plataforma de comercialización de esclavos se creó una situación sociolingüística que Bickerton (1988: 270) llama «modelo plantación»: una población hablante de distintas lenguas, desarraigada y mezclada, sin posibilidad de agruparse por afinidades culturales, y una elite totalmente minoritaria con poder absoluto que se relaciona de forma muy limitada con esa mayoría. Este tipo de contexto es el ideal para el nacimiento de *pidgins* (modalidades de intercomunicación muy precarias e inestables, de estructura gramatical muy reducida y claramente marcadas por la lengua primera de cada hablante) y el surgimiento de *criollos* (modalidades ya nativizadas que cuentan con una estructura gramatical completa). Así ocurrió, según parece, en Cabo Verde (y en Santo Tomé). En este caso, por tanto, la colonización, en lugar de provocar la desaparición de múltiples lenguas, provocó el nacimiento de una o varias lenguas nuevas.

Esas lenguas fueron consideradas hasta hace poco meros dialectos del portugués, a pesar de ser en términos generales ininteligibles para un hablante de dicha lengua. Ciertamente la mayor parte de su caudal léxico tiene origen portugués, pero en cambio sus características morfosintácticas difieren completamente de dicha lengua. Todavía no hay

acuerdo sobre la génesis de esos criollos: sigue habiendo partidarios de la teoría del superestrato y de la del sustrato, así como partidarios de la teoría de la difusión a partir de un origen común y de la del desarrollo de una gramática universal en ausencia de evidencia lingüística. Ni siquiera ha sido definitivamente establecido si la responsabilidad del surgimiento de esas modalidades recae fundamentalmente en los niños o en los adultos (sobre estas apasionantes controversias véase DeGraff 1999). Sea como fuere, en Cabo Verde existe un continuo criollo perfectamente diferenciado del portugués que constituye la lengua primera de la inmensa mayoría de la población, y una situación que podríamos caracterizar de diglósica entre este continuo (cuyos extremos se denominan respectivamente «crioulo fundo» y «crioulo leve») y la lengua portuguesa, que es la oficial y escolar.

El criollo, sin embargo, además de constituir un continuo de límites difusos, puede dividirse en dos grandes variedades: la de sotavento (hablada en las islas del sur, incluida la capital) y la de barlovento.

Hay en la actualidad una corriente de opinión a favor de estandarizar y oficializar el criollo, considerándolo como la auténtica lengua nacional del país (lo que presenta no pocos problemas, véase por ejemplo Dias 2002), y existe también una literatura en criollo desde hace mucho (tradicionalmente sobre todo oral, pero también –y cada vez más– escrita). Como también existen numerosas obras literarias que utilizan un registro de portugués considerablemente interferido por el criollo (casi toda la literatura caboverdiana en portugués registra influencias lingüísticas criollas desde por lo menos los años treinta), hasta el punto de que en algunos casos se podría pensar ya en una forma de criollo leve más que de portugués.

Conclusión

En resumen, parece que el portugués tiene por ahora el futuro asegurado en África. Curiosamente, en nuestra opinión está más en peligro su riqueza dialectal y sus variantes «nativizadas» (por lo menos como modelos socialmente aceptados) que el estándar europeo, vehículo de prestigio e instrumento de promoción social. Lo que parece evidente es que ninguna de las lenguas bantús le impedirá por ahora consolidar su expansión. Curiosamente hay voces alarmadas por la posibilidad de que sea el inglés (en Mozambique) el auténtico peligro.

En cualquier caso, desde una perspectiva conservacionista, el balance es relativamente pesimista. El portugués llegó a África con voluntad hegemónica y los cambios políticos y la descolonización no han hecho, paradójicamente, más que acentuar esa tendencia. Y si por un lado, en Cabo Verde y en Santo Tomé ha provocado el nacimiento de un pequeño número de nuevas lenguas, en el resto de territorios parece estar en un proceso de sustitución, por lo menos en las zonas urbanas. El problema, sin embargo, no es exclusivo ni del portugués ni de África. Todavía quedan unos miles de lenguas en el mundo, y sin embargo hay menos de doscientos Estados. Si no somos capaces de encontrar la manera de acabar con el binomio Estado-lengua, la diversidad lingüística tiene los días contados. Por el bien de todas las lenguas, vale la pena intentarlo.

Referencias

BICKERTON, Derek (1988) «Creole languages and the bioprogram», dins *Linguistics: The Cambridge Survey, Vol. II: Linguistic Theory: extensions and implications*, New York: Cambridge University Press, 1988, p. 268.

CASSAMO, Suleiman (1997) *O regresso do morto*. Lisboa: Caminho.

DEGRAFF, Michel (ed.) (1999) *Language Creation and Language Change: Creolization, Diachrony and Development*. Cambridge: MIT Press.

DIAS, Juliana Braz (2002) «Língua e poder: transcrevendo a questão nacional». Mana, vol. 8, nº 1 (April), p. 7-27.

Ethnologue: Languages of the World [en línea]. Texas: SIL [Consulta: julio 2003] Disponible en: *www.ethnologue.com/web.asp.*

GONÇALVES, Perpétua (1999) «Linguagem literária e linguagem corrente no português de Moçambique». *Estudos Portugueses e Africanos*, nº 33-34 (janeiro-desembro), p. 113-121.

GONÇALVES, Perpétua (2002) «The role of ambiguity in second language change: the case of Mozambican African Portuguese». *Second Language Research*, vol. 18, nº 4, p. 325-347.

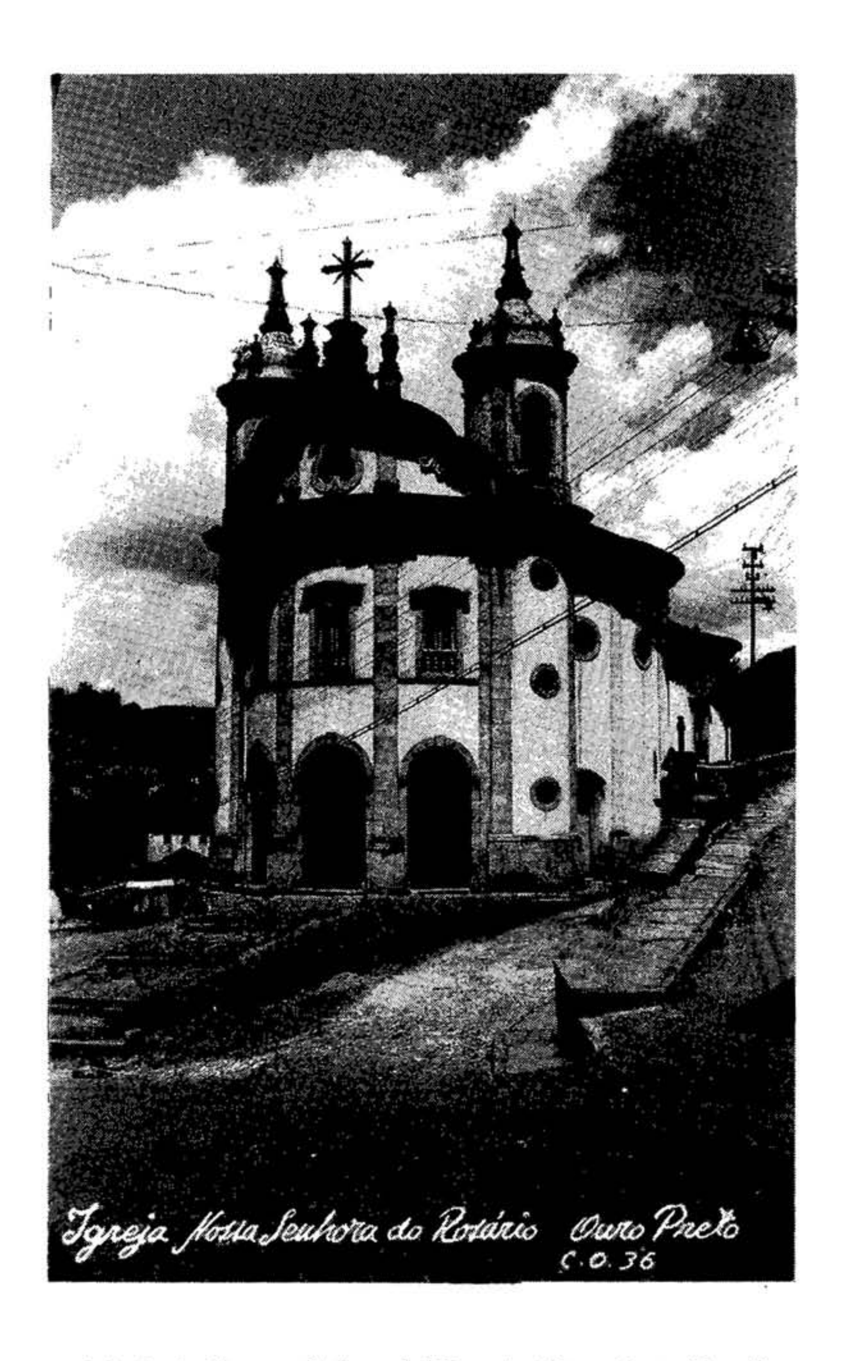
LOPES, A. (1999) «The language situation in Mozambique». En Kaplan, R.; Baldauf, R. (ed.). *Language planning in Malawi, Mozambique and Philippines*. Clevedon: Multtilingual Matters, 86-132.

MARQUES, Rafael (2003) «Las raíces de la violencia en África: el caso de Angola». *Nova Àfrica*, nº 13 (julio), p. 43-60.

SAÚTE, Nelson (ed.) (2001) «Rosita até morrer». En: *As mãos dos pretos: antologia do conto moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote, p. 171-173.

VÁZQUEZ CUESTA, Pilar (1992) «Observações sobre o português de Angola». En: *Actes du XVIIIº Congrès International de Linguistique et de Philolo-*

gie Romanes: Université des Trèves (Trier) 1986. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, p. 462-475.
VIEIRA, José Luandino (1964) *Luuanda: estórias*. Lisboa: Edições 70, 1972.



Iglesia de Nuestra Señora del Rosario (Ouro Preto, Brasil)

Algunas características lingüísticas diferenciadoras del portugués de Portugal y el portugués de Brasil

Ignacio Vázquez

Ya en el siglo XVIII, y a pesar de que la lingüística de la época no se cuestionaba variantes dialectales ni existía una conciencia plena de este fenómeno, se oían en Portugal comentarios y noticias sobre el *falar brasileiro* y el *falar portugués*. En el mismo momento en que las lenguas vulgares occidentales adquieren el rango de lenguas nacionales e inician su andadura como lenguas de cultura independizadas del latín, nace el portugués brasileño fruto de los viajes de expansión renacentistas. Como asimismo ocurre en la historia de España, también en el caso portugués ese viaje renacentista a Brasil demostró que la imposición política lleva consigo la imposición lingüística, a pesar de que, además del político y el económico, otros de los aspectos del viaje ultramarino, el evangélico y el educador, optaran, de la mano de los misioneros occidentales, por el aprendizaje de las lenguas mayoritarias de las costas brasileñas –el tupí– para llevar a cabo su labor religiosa. Los jesuitas llamaban a esta lengua de comunicación que unía vastos territorios costeros *língua geral da costa do Brasil*; y ésta convivió con una lengua portuguesa que se expandió y se mantuvo casi durante dos siglos en su uso oral. El portugués colonial se fue impregnando libremente de modismos, giros y sonidos tanto de las lenguas autóctonas amerindias como de las lenguas africanas que llegaban, junto a las de misioneros, colonos y funcionarios, en los barcos negreros que cruzaban el Atlántico. Y cuando el marqués de Pombal, durante su ilustrado y despótico gobierno en Portugal a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, implantó la enseñanza obligatoria exclusivamente en portugués, el estándar lingüístico europeo encontraba ya diferencias casi oceánicas con ese *falar brasileiro* que se oía al otro lado de las costas atlánticas.

Sin embargo, por mucho que llamasen la atención las diferencias, hasta que no aparecieron, ya en el siglo XX, los presupuestos de la lingüística moderna, no se comenzaron a valorar científicamente la lengua oral y la variedad dialectal. Como suele ocurrir en materia lingüística,

y en muchas otras materias, la política siguió actuando en el campo científico de la lengua; lo demuestra el uso de la lengua como elemento de diferenciación consciente por parte de Brasil frente al portugués de Portugal cuando en 1822 alcanzó su independencia. Y estos son otro tipo de presupuestos a tener en cuenta cuando se inicia la aproximación a un estudio comparativo entre las dos grandes variantes del portugués actual.

Para ello, desde la filología y la lingüística comparada, resulta un buen ejercicio observar las diferentes soluciones según sus propias variantes lingüísticas que una misma obra, *Beloved* de Toni Morrison, debía adoptar según fuera editada su traducción en Portugal o en Brasil. La editorial Difusão Cultural de Lisboa publicó la traducción de Evelyn Kay Massaro en 1987 bajo el título de *Amada*; dieciséis años después el diario *O Globo* adaptó la misma traducción para el lector brasileño.

Por lo que respecta a las particularidades fonéticas sólo se hará referencia a aquellas que se representan gráficamente, a pesar de ser conscientes de que existen muchas más diferencias fonéticas que se escriben igual. Hasta finales del siglo XVI y principios del XVII, las vocales átonas portuguesas se mantenían con la misma abertura con que son pronunciadas hoy en Brasil. A partir de entonces, se produce en Portugal una elevación del vocalismo del que la variante americana ya no participa. En Portugal, las vocales abiertas en posición átona deberían reducirse, sin embargo mantienen su abertura.

La ortografía de la norma portuguesa opta por escribir una consonante muda tras una vocal reducida cuando indica que, aun siendo átona, debe ser pronunciada sin reducción. En Brasil esto no ocurre, por lo tanto se suprimen las consonantes sordas. La ortografía en Portugal, al servicio, en estos casos, de la pronunciación, se aproxima más a la etimología. Ocurre con los grupos cultos, siendo los más representativos: «cç», «pt» y «ct». Así, un portugués pronunciará y escribirá *acção*, *electricidade* o *adoptar*; y un brasileño, respectivamente, *ação*, *eletricidade* o *adotar*. Respecto a la obra de Morrison, un portugués leía *Era a **reacção** que Gardner adorava e esperava*, y el brasileño *Era a **reação** que Gardner adorava e esperava*. Asimismo, las vocales [i] y [u], al ser siempre cerradas, no tienen ninguna posibilidad de reducirse, por lo que la ortografía de ambas normas es la misma.

La reducción vocálica provoca diferencias de acentuación gráfica entre la variante portuguesa y brasileña. El diptongo «ei» se pronuncia en el modelo portugués como [Œj], contagiando por analogía a la ter-

minación «-eia» [» ŒjŒ] que no procede de grupos con caída de «n» intervocálica. Al pronunciarse como «a» tónica cerrada no se acentúa; sin embargo, dicha terminación en Brasil mantiene la pronunciación etimológica con una «e» abierta y consecuentemente se acentúa gráficamente: «-éia» [»Eja]. Veamos dos casos en la novela: *Sethe fez menção de virar-se de bruços, mas mudou de **ideias***, escriben en Portugal; y *Sethe fez menção de virar-se de bruços, mas mudou de **idéia***, en Brasil. No obstante, encontramos en ambas variantes el siguiente ejemplo: *Para dançar, para manter as **veias** abertas, disse*, donde se observa que «veia» procede del latín «vena».

Un caso singular en el que la norma brasileña aplica la acentuación gráfica alejándose de la etimología es el que respecta a la acentuación de aquellas vocales que están junto a una nasal. Las vocales nasales son cerradas en ambas normas, y cuando gráficamente se han de representar como sílabas trabadas, el acento aplicado es el circunflejo –el que indica pronunciación cerrada–: la versión portuguesa de la novela traducía *Estás com óptima **aparência***, y la brasileña *Você está com uma **aparência** ótima*. No obstante, en Portugal se mantiene la pronunciación etimológica abierta en vocales junto a una nasal, mientras que en Brasil, por analogía, se contagia la cerrazón de la nasal a dicha vocal, escribiendo por tanto, en Brasil con acento circunflejo y en Portugal con acento grave –el que indica la pronunciación abierta–: en Portugal tradujeron *Teria que haver uma **cerimónia**, não era?*, y el Brasil, *Precisaria haver uma **cerimônia**, não?*

Resta por comentar la particularidad ortográfica que representa el uso de la diéresis. En Portugal no se utiliza desde la reforma ortográfica de 1945; sin embargo, en Brasil continúa utilizándose cuando se pronuncia la «u» en los grupos «que, qui, gue y gui». Tradujeron en Portugal, *Disseste que ela morreu **tranquilamente** - lembrou ele*, mientras en Brasil, *Você falou que ela morreu **tranqüilamente** - lembrou-a.*

Desde el punto de vista morfológico, las diferencias se establecen en el uso de las categorías gramaticales. La norma portuguesa indica que el posesivo debe ir antecedido por el artículo determinado (o/a/os/as), excepto en vocativos o ante ciertas palabras que indican parentesco. Este rasgo concomitante es relativamente reciente en el ámbito peninsular, y no era tan común en el portugués clásico. En Brasil, se tiende a mantener un uso arcaico del posesivo, omitiéndose el artículo: en la versión portuguesa, ***O seu** pasado fora como o presente – intolerável*; y en la brasileña, ***Seu** passado fora como o presente – intolerável.*

El uso de los pronombres átonos tiene mucho que ver con la colocación de dichos pronombres en la frase. La norma indica que los pronombres átonos de complemento directo son «me/nos» para la primera persona, «te/vos» para la segunda y «o/a/os/as» y sus variantes alomórficas (lo/la/los/las/no/na/nos/nas) para la tercera, y «lhe/lhes» para el complemento indirecto, cuya colocación en la oración puede ser ante o después del verbo, dependiendo de unas leyes sintácticas, siempre respetadas en Portugal. En Brasil, la tendencia hace que dichas formas se vean sustituidas por las formas tónicas de sujeto «ele(s)/ela(s)/você(s)/o(s) senhor(es)/a(s) senhora(s)» sin preposición para el complemento directo y con ella para el indirecto, siempre pospuestos al verbo. El contraste entre ambas traducciones es muy esclarecedor: *Vi um vestido branco abraçá-**la** –disse*, frete a *Vi um vestido branco abraçando **você** – disse.*

Respecto a la conjugación verbal se producen una serie de discrepancias entre ambos países. En el lenguaje popular de Brasil la morfología verbal ha sufrido grandes simplificaciones, sobre todo, debido al desgaste fonético. La ausencia de la 2ª persona del singular provoca que sea «você» (conjugado en 3ª persona) la forma familiar. Por tanto, el sistema personal queda reducido a cuatro personas [*eu canto, você canta, nós cantamos, eles cantam*], pero aún se produce otra reducción, al suprimirse las desinencias de las personas plurales [*eu canto, você canta, nós canta, eles canta*]. La norma siente como incorrecta esta tendencia y la evita; sin embargo, es frecuente verla escrita cuando se quieren ofrecer en un texto estos rasgos populares.

En Portugal, la acción durativa se expresa mediante la perífrasis [estar + a + infinitivo]; en Brasil se mantiene la tendencia primaria de la lengua [estar + gerundio]. La versión portuguesa del texto de Morrison, *O problema não é trabalhar duro, mas sim onde. **Estás a dizer** que é bom trabalhar aqui?*, contrasta con la brasileña, *O problema não é dar duro, e sim onde. **Está dizendo** que é bom dar duro aqui?* Otro rasgo verbal brasileño chocante para un portugués, y perfectamente asimilado en la traducción de la obra, es la sustitución en Brasil del verbo «haver» (haber) por «ter» (tener) cuando indica impersonalidad: ***Há** uma casa lá atrás – disse*, frente a la versión brasileña ***Tem** uma casa lá atrás - falou.*

En el plano léxico, se produce en Brasil la casi total sustitución del verbo «dizer» por «falar», y quizás este es uno de los rasgos más curiosos de la variante brasileña para un portugués de Portugal. En la traducción portuguesa se lee ***Disse** que não consigo levantar-me*, mientras que en la brasileña ***Falei** que não consigo me levantar.*

Quizás uno de los aspectos más interesantes y discutidos desde el punto de vista sociolingüístico sobre las diferencias entre las dos variantes portuguesas sea el de las formas de tratamiento. Como en casi todas las lenguas románicas, el portugués de Brasil mantiene dos formas de tratamiento para las segundas personas que corresponden a «você» (=*tú*) y «o senhor» (=*usted*). Mientras que en Portugal actualmente se mantienen vivas tres formas de tratamiento para esa misma persona: «tu» (=*tú*), «você» (sin correspondencia en español, debe ser traducida según el contexto de la frase) y «o senhor» (=*usted*). Este triple sistema es herencia directa de la estratificación social que se produjo durante la Edad Media: frente a la carencia de formas de respeto del latín, una sociedad de jerarquía social tan rígida como la feudal precisaba que la lengua respondiera también a ese orden. En principio, la forma «vós» era usada como plural de «tú», pero muy pronto pasó a ser usada para dirigirse a alguien de un estrato social superior; se fusionó con la palabra «mercê» y derivó en «você». El proceso es análogo al caso castellano. Con el tiempo, se abusó tanto del «você» que llegó a utilizarse entre iguales, por lo que se hizo necesaria una nueva forma para recuperar el tratamiento de respeto: «o senhor». Sin embargo, la forma «você» no desplazó en su totalidad a «tú», sino que se quedó a medio camino entre el trato familiar y el de respeto. En Brasil, esta situación se solucionó al desplazar el antiguo sentido de «você» al de «tú»; y desde el punto de vista social, esta solución doble del portugués hablado en Brasil no presenta problemas en el uso de las formas de tratamiento. Sin embargo, en Portugal el tratamiento nunca ha dejado de ser problemático por su rigidez y su falta de espontaneidad no tanto en el ámbito coloquial como en el escrito. En el caso de la traducción de la obra de Morrison ambas versiones mantenían los criterios propios de cada variante, el «tu» para la segunda persona en el caso portugués, y el «você» para el brasileño: – ***Tu*** *és uma menina muito meiga. – E mais nada* y – ***Você*** *é uma menina muito meiga. – E mais nada*. Resulta interesante la solución que adopta la traducción portuguesa frente a una situación provocada por el argumento de la novela en la que se da el encuentro fortuito entre una esclava y una pordiosera: entre ambas mujeres no existe una relación de intimidad suficiente como para tutearse pero tampoco se deben el respeto que implica la forma «a senhora», por lo que la traductora resuelve el conflicto de tratamiento mediante el «você», solución aceptada por la versión brasileña con la mayor naturalidad –***Você*** *é a coisa mais horrorosa que já vi. O que está a fazer aqui*», aparecerá en ambas versiones– dado el tono de fa-

miliaridad, y así continúa el resto de la conversación. En la traducción portuguesa, sin embargo, después de tres frases más, se pasa directamente al «tú».

Otro aspecto llamativo de entre los asuntos gramaticales de la lengua portuguesa es el que respecta a la colocación de los pronombres personales átonos. Dicha cuestión sirvió, y en cierto modo sigue sirviendo, a aquellos que defienden la existencia de una supuesta «lengua brasileña». En realidad, el asunto está ligado a la historia de la propia lengua portuguesa, mal explicada en los años posteriores a la independencia brasileña, o quizás mal entendida a propósito para justificar una norma propia en el nuevo país que quería ser Brasil. La cuestión desencadenó la polémica entre los defensores y los detractores de la colocación de los pronombres átonos *a la portuguesa* y *a la brasileña*.

Si nos remontamos al latín, salvo cuando funcionaban como sujeto o iban precedidos de preposición, los pronombres personales latinos perdieron la tonicidad (que poseían en todos los casos) y se hicieron clíticos (es decir, se colocaban delante o detrás de una voz tónica, normalmente el verbo, con el que, desde el punto de vista fonético, forman una palabra). Como resultado de este proceso, las lenguas románicas desarrollaron dos tipos de pronombres personales: tónicos –yo, tú, él, mí, etc.– y átonos –lo, la, le, se, nos, etc.–. Parece ser que la atonicidad de esas nuevas formas pronominales fue la causa de que se colocasen en una posición determinada. En principio, el tonema de la frase románica permitía que el pronombre se antepusiese (proclisis) o pospusiese (énclisis) al verbo; fue una regla común en el período medieval en los idiomas novilatinos. Posteriormente, actuó el énfasis como elemento vertebrador de la oración, al pretender destacar un elemento de la oración. Si la frase es afirmativa, se realza el verbo y con él, el pronombre átono que lo acompaña se coloca detrás; si la frase es negativa o subordinada, se enfatiza la negación o la partícula subordinante, provocando que el pronombre aparezca al lado de dichas palabras.

En el caso de la lengua portuguesa, el tonema enfático deviene en una regla sintáctica mantenida hasta la actualidad. En Brasil, los pronombres átonos que no aparecían en una oración negativa o subordinada fueron adquiriendo un carácter tónico que no poseían en Portugal, y así, al ser elementos autónomos, podían desplazarse con mayor facilidad que en el caso de la norma portuguesa. Así, la colocación de los pronombres en una oración afirmativa simple de la obra de Morrison se solucionó en portugués posponiendo el pronombre al verbo –*Isso* ***faz-***

***me** lembrar aquela noiva sem cabeça que vagueava pelas redondezas de Sweet Home*–, y en el caso brasileño, anteponiéndolo –*Isso **me faz** lembrar aquela noiva sem cabeça que vagava pelas redondezas de Sweet Home*–.

Hay, no obstante, dos casos específicos: el de mesoclisis (*Eu **avisá-la-ei** se ela falar*» y »*Eu **a avisarei** se ela falar*»); y el imperativo (»*[...] Agora, **senta-te** e come connosco ou **deixa-nos** em paz*» y »*[...] Agora, **se sente** e coma conosco ou **nos deixe** em paz*»).

Vamos a ver algunos casos de divergencias en la colocación de los pronombres según diferentes circunstancias:

> Oración interrogativa sin partícula de interrogación: en portugués, *O professor **encontrou-te**?*; y en brasileño, – *O professor **te encontrou**?*
> Oración interrogativa con partícula de interrogación: en portugués, ***Alguém te falou** sobre esta casa?*; y en brasileño, ***Alguém lhe contou** sobre esta casa?*
> Oración negativa: en portugués, ***Não me digas** o que devo fazer. **Nunca me digas** o que devo fazer*; en brasileño, ***Não me diga** o que fazer. **Nunca me diga** o que fazer.*
> Oración subordinada: en portugués, »- *Quem te disse isso? - A rapariga branca. Foi assim **que** ela **lhe chamou***»; en brasileño, «– *Quem lhe contou isso? – A mocinha branca. Foi assim **que** ela **a chamou***».

Como se observa, esos pronombres átonos en Portugal, llegan a ser hasta tal punto tónicos en Brasil que aparecen sin aglutinar incluso con formas verbales impersonales, tales como el infinitivo y el gerundio: en el caso portugués, *E Baby Suggs **contando-lhe** coisas no quartinho*; en el caso brasileño, *E Baby Suggs **lhe contando** coisas no quartinho.*

La tonicidad brasileña de esos pronombres ha tenido diferentes explicaciones, algunas bastante disparatadas. Creemos que la filóloga Rebecca Posner, exenta de sentimentalismos portugueses o brasileños, es la que mejor resume y explica la cuestión. Desde su punto de vista (1998:214-223), la criollización del portugués explica la diferente colocación de los pronombres. Estudios sobre los criollos de todas las lenguas afirman que las bases lingüísticas indígenas que se solapan a la lengua ajena (en este caso el portugués) carecen de formas pronominales átonas. Los dos grupos de lenguas que influyeron en el portugués

cuando fue llevado a Brasil fueron las lenguas bantú africanas –especialmente el yoruba– y las lenguas tupí propias de Brasil. En ninguna de ellas se observa un pronombre personal átono. Desde la perspectiva sociolingüística, la oralidad brasileña reproduce las estructuras tónicas y por tanto proclíticas en cualquier situación, incluso en el lenguaje cuidado. Las gramáticas actuales ya acogen las reglas brasileñas como propias, con lo que no debería suscitar problemas. No obstante, la gramática prescriptiva portuguesa, de gran peso en Brasil durante siglos, continúa actuando en ciertos contextos, lo cual lleva a situaciones de hipercorrección: en la versión portuguesa, ***Enquanto se levantava,*** *afastando-se do calor, sentiu Paul D atrás dela, com as mãos sobre os seus seios*; y en la brasileña, ***Enquanto levantava-se,*** *afastando-se do calor, sentiu Paul D atrás dela, com as mãos sobre seus seios.*

Por lo que respecta a las cuestiones léxicas, a parte del léxico patrimonial portugués, en Brasil existen muchas palabras propias del portugués americano. Durante los primeros años de colonización, las fuentes que enriquecieron el léxico brasileño eran las lenguas propias de Brasil y las lenguas africanas traídas por los esclavos. Con el paso del tiempo, tanto en Brasil como en Portugal, otras lenguas han dejado su huella: el español en la época del barroco, el italiano durante el neoclasicismo, el francés en el romanticismo y el inglés en la época actual. A parte, claro está de los propios neologismos creados por ambas variantes. Por otro lado, mucho de ese léxico común tiene una frecuencia de uso desigual en ambos países. Y quizás sea éste el que tiene más presencia en *Amada*: un ejemplo de la versión portuguesa, *No entanto, deixaram a* ***rapariga*** *de olhos de ferro à vontade, dando lhe a* ***oportunidade*** *de escolher, [...]*; y el mismo caso en la brasileña, *No entanto, deixaram a* ***garota*** *de olhos de ferro à vontade, dando-lhe a* ***chance*** *de escolher [...]»*.

En definitiva, todas estas diferencias sobre las que hemos reflexionado no impiden que el mensaje transmitido en cada variante sea entendido por todos los hablantes de la lengua portuguesa; en todo caso, se huye de la artificiosidad que podría representar para cada variedad la expresión escrita de la otra. Y es que, tal y como afirmó el gramático Antônio Houaiss (1985, 133), si los escritores brasileños continuasen utilizando la «lengua neutra» que aprendieron en la escuela, sería imposible que pudiesen «fazer viver, na sua literatura, seus personagens nordestinos». La alusión va dedicada a escritores bahianos, pero es fácilmente extrapolable para «fazer viver, na sua literatura, o povo brasileiro».

Estado actual de la novela portuguesa

Miguel Real

Instaurado y consolidado el Estado democrático, superados los 500 años de Imperio e integrado en la Comunidad Europea –y todo eso en 10 años (1975-1985)–, nacen en Portugal dos nuevos tipos de novela:

1. El realismo que reinstauran las grandes narrativas –José Saramago, António Lobo Antunes, Fiama Hasse Pais Brandão, João de Melo con *Gente Feliz com Lágrimas*, Carlos Vale Ferraz con *O Livro das Maravilhas* [1998], Fernanda Botelho con *As Contadoras de Histórias* [1998], Fernando Venâncio con *Os Esquemas de Fradique* [1999], Pedro Rosa Mendes con *Baía dos Tigres* [1999], las novelas de carácter no histórico de João Aguiar (*Encomendação das Almas* [1995], *O Navegador Solitário* [1996] y la trilogía *A Crónica de Adriano* sobre Macao y el final del Imperio)–, sigue la nueva corriente por la que –el tiempo es un todo–, y por tanto, desobedece el clásico modelo cronológico, mezclando frases, estadios, civilizaciones, épocas, momentos y costumbres diferentes en cada novela. *Ensaio sobre a cegueira* [1995] de Saramago, *Sob o Olhar de Medeia* [1998] de Fiama Hasse Pais Bradão y *O Esplendor de Portugal* [1997] de António Lobo Antunes constituyen los tres vértices del triángulo de oro de la literatura portuguesa de la década de los 90 al imponer un nuevo realismo que rehabilita las antiguas estructuras de la novela (espacio, personajes, descripción, intriga y acción) y las integra en la unidad de una concepción del tiempo superior que permite, al modo fragmentario de un caleidoscopio, recrear estéticamente épocas diferentes en un mismo texto; un proceso que el título *Outrora, Agora* [1996] de Augusto Abelaira ilustra perfectamente.

2. El realismo urbano de la generación de los 90, un realismo hecho de la realidad social más inmediata que rehabilita la narración de una historia con principio medio y fin, cruza argumentos de ca-

* *Traducción de Isabel Soler.*

rácter televisivo con técnicas de construcción cd-rom, alía el objetivismo más pedestre al subjetivismo más delirante, se desinteresa tanto de la historia de la lengua (se escribe como se habla) como de la propia historia de Portugal y narra el acceso, a veces maquiavélico, de los nuevos –señores– socialistas y socialdemócratas al poder social y económico, sea hablando inglés, abusando de la tarjeta de crédito y ostentando despilfarradoras señales exteriores de riqueza, sea evidenciando las heridas suburbanas de una realidad desencantada. Se trata de una fortísima literatura urbana sin modelo narrativo unificado que pone por delante los intereses de análisis de sus autores antes que la instauración de una corriente literaria con principios estéticos. Francisco José Viegas, Inês Pedrosa, Rui Zink, Possidónio Cachapa, Jacinto Lucas Pires, Pedro Paixão, Luísa Costa Gomes, Manuel Jorge Marmelo, António M. Venda, Clara Pinto Correia, Abel Neves, Manuel Pais, Domingos Amaral, José Luís Peixoto, Margarida Rebelo Pinto, Ana Nobre Gusmão, Rita Ferro, Manuel Dias Duarte, Ricardo Ventura, João Rosas, Cláudia Galhós, Patrícia Madeira–, son algunos de los nombres más representativos de esta generación de los 90.

De hecho, entre 1986 y 1992 se publican cuatro novelas de cuatro nuevos autores que señalan la emergencia de un nuevo mundo en la historia de la novela portuguesa del siglo XX y cuya naturaleza literaria se evidencia radicalmente diferente de las novelas de los entonces autores consagrados (Agustina Bessa-Luís, José Saramago, Vergílio Ferreira, José Cardoso Pires, Maria Velho da Costa). Son *Apocalipse Nau* de Rui Zink [1986], *Morte no Estádio* de Francisco J. Viegas [1989], *A Instrução dos Amantes* de Inês Pedrosa [1992] y *Noiva Judia* de Pedro Paixão [1992]. Estas cuatro novelas configuran un nuevo estilo narrativo que principalmente se caracteriza, tanto por la total desintelectualización de la literatura (el rechazo explícito de las teorías estructuralistas alimentadoras de la novela apuntadas durante las décadas de los 60 y los 70 por el crítico universitario Eduardo Prado Coelho) como por la asunción, a lo Eça de Queirós, de la literatura como descripción realista de la realidad, lírica y aforística en Inês Pedrosa, irónica en Rui Zink, misteriosa (enigmática) en Viegas y dramática y angustiante en Pedro Paixão. Las osadas formas estructurales de Cardoso Pires en *O Delfim* [1968] o de Saramago en *Manual de Pintura e Caligrafia* [1971], la subversión novelesca de Fernanda Botelho en

Lourenço é Nome de Jogral [1971], los experimentalismos de Nuno Bragança en *A Noite e o Riso* [1969] o de Lídia Jorge en *O Dia dos Prodígios* [1980], así como la sabiduría del arcaísmo popular propia de los personajes de Agustina o el asombro metafísico prendido en cada diálogo de Vergílio Ferreira, todo lo que a finales de la década de los 80 constituía el humus y la sangre de la novela portuguesa es inesperadamente impugnado por cuatro textos de sencilla legibilidad para todos los públicos, casi literatura de masas, de trama fácil que reproduce por la intriga las inmediatas peripecias de la vida, que se fundamenta en frases sin pretensiones, que no intenta ni crear –literatura–, ni arrogarse originalidad, ni pasar por –teoría–. Se crea así la primera expresión estético-literaria exigida por la marea de la escuela democrática post-25 de Abril de 1974 y la nueva conformidad de la novela con la ascensión social de grandes masas urbanas al estatuto de clase media, fenómeno que está en el origen de la –literatura *light*–. Sin embargo, Viegas, Zink, Paixão y Pedrosa son intelectuales, son profesores universitarios y periodistas; lo cual significa que, al optar por la escritura realista, al optar estéticamente por la narración de historias, al optar por fotografiar la realidad, escriben según patrones determinados, poseen estilos propios y narran peripecias que se inscriben por derecho en la literatura, como sus novelas posteriores se encargarán de probar.

En la década de los 90, una nueva marea de tres escritoras –Rita Ferro, Rosa Lobato Faria y Margarida Pinto Rebelo– supera los nombres anteriores y desarticula una vez más el cielo de la ficción portuguesa al ofrecer el original horizonte de una literatura erigida sin mediación estética entre el texto de ficción y la realidad descrita, como si de repente las actuales costumbres sociales vistas y oídas hubieran penetrado directamente en el texto sin el necesario corretaje de las categorías estéticas de la narrativa, una característica desconocida en los textos realistas de Zink, Pedrosa, Paixão y Viegas. Herederas de tres generaciones diferentes, Rita Ferro, R. Lobato Faria y M. Pinto Rebelo aparecen en este vasto cielo sin pretender desintelectualizar la novela (el mismo propósito de la corriente anterior); sin embargo, parecen querer dispensar todas las putativas convenciones de una historia de 150 años, al publicar como obra terminada lo que tradicionalmente se designaría como texto en bruto, gramaticalmente correcto, pero en estado de imperfección artística. Como en la pintura del siglo XX, la imperfección se convierte en arte, el sentimiento latente en la garganta se convierte en página escrita y la historia común, la más común, una de aquellas que, aun mereciendo una noticia en el periódico, nunca llegaría a la ca-

tegoría de trama cinematográfica o narrativa, se convierte en novela. No disponemos todavía de objetividad temporal suficiente para determinar el grado de calidad de esta orientación literaria, pero a nadie le costará entender que su origen social está en una intensa democratización de la cultura, en el vasto imperio de la prensa rosa, en la escuela de masas de la enseñanza básica y en el enorme crecimiento de la clase media, todo consecuencia derivadas del 25 de Abril. Estas tres escritoras no inventan la realidad; por el contrario, nos ofrecen lo que Portugal ha sido desde 1986 (fecha de la adhesión plena a Europa) hasta ahora: un país dominado, por un lado, por una legítima ambición de no ser el último de Europa y el primero de África, que consume, se viste y se traslada lujosamente (el parque automovilístico portugués es de elevada calidad), que permeabiliza el tejido social de todos los nuevos modernismos europeos: nuevas profesiones, nuevos tipos de familias, generalización de divorcios y adulterios, permisividad sexual, compra de productos superficiales en centros comerciales considerados como los mayores de la Península Ibérica; y por otro, un país en el que se evidencia la angustiante fragilidad constitutiva de estos nuevos ritmos y patrones de vida en un pueblo que hace 40 años era mayoritariamente campesino, machista, analfabeto y ordinario. En los textos de estas tres autoras vive el actual desespero interior portugués que nace de la ambición y del deseo de tener y de ser más de lo que se tiene o se es y, asimismo, de la sospecha de que, por más que se intente, nunca seremos reconocidos por los demás como pensamos que se debería ser; es decir, el contenido narrativo de sus libros retrata a la perfección la plena ambigüedad de la imagen de Portugal frente a la Europa rica: la imagen del buen alumno, aplicado, pero pobre, que ha de esconder los viejos zapatos de algodón y ostentar la nueva camisa de importación para pasar por rico. Al observar la historia de la novela portuguesa en su conjunto, constatamos que estas tres escritoras no están solas cuando explican desde la literatura el engrosamiento social de la clase media con posibles gracias a los fondos europeos: en el paso del siglo XIX al XX, autores como Abel Botelho, Teixeira de Queirós, Fialho de Oliveira, Teixeira de Basconcelos, Ladislau Batalha, Júlio Lourenço Pinto o Trinidade Coelho contaron entonces el súbito crecimiento de la clase media urbana y provinciana post–fontista– (de Fontes Pereira de Melo, fomentador de la industrialización de la sociedad portuguesa en la segunda mitad del siglo XIX). Así, a lo largo de la segunda mitad de la década de los 90, el sentido cultural que legitima la obra de estas escritoras puede ser socialmente

interpretado como un combate (un buen combate) cuya finalidad, desde la literatura, es situar a Portugal en el mapa de Europa, entendiendo que todos los países europeos –normales– poseen un amplio abanico de escritores que abraza desde los populares, leídos con el corazón en cualquier esquina, con las piernas cruzadas y café con leche, a los más intelectualizados, con el esfuerzo y la perseverancia de lectura que implican, pasando por los intelectualoides que nadie entiende pero que la crítica considera geniales. Que el combate fue victorioso y que también aquí Portugal consiguió entrar en Europa lo prueban la institucionalización de Rita Ferro en la editorial Publicações Dom Quixote, con una colección sólo para ella, la traducción al castellano, al francés y al alemán de R. Lobato Faria y el vedetismo, siempre sardónico, de Margarida Rebelo Pinto, cuyo rostro, al fin y al cabo, representa para todos esta nueva narrativa en la que, milagro de los milagros, lo que en el pasado designaríamos como no-literatura se ha convertido hoy en literatura dominante, consumida por la clase media femenina frecuentadora industriosa y asidua de centros comerciales. Creadas en el interior de una mentalidad cosmopolita, las novelas de esta generación no se toman la historia de Portugal en serio: no son ni conservadores ni revolucionarios, ni tradicionalistas ni progresistas, ni *sebastianistas* ni modernistas, ni castizos ni afrancesados. Es una generación que a) vive literariamente el presente, y lo refleja en el contenido social de sus novelas; b) parece desconocer las terminaciones nerviosas de la cultura portuguesa del pasado; y c) aparenta despreciar cualquier iluminación sobre lo que será el futuro de Portugal. Son novelas de lectura fácil, agradable, de inspiración periodística, textos de clase media que entretienen tranquilamente a la población hasta que una fuerte crisis social y otra corriente estética revolucionen de nuevo la literatura y borren de la memoria cultural el centenar de libros publicados por la generación de los 90. Si quisiéramos caracterizar en una síntesis general el estilo dominante de las novelas de esta generación urbana de los 90 podríamos apuntar tres aspectos: 1. Los textos de esta generación no revolucionan en absoluto la literatura portuguesa del siglo XX y se limitan a ser una mezcla de subjetivismo y deconstruccionismo bajo un fuerte y dominante estilo realista; 2. El contenido de las novelas alía el objetivismo más rastrero (se escribe como se habla y se reproduce directamente lo que se ve) al subjetivismo más delirante; 3. Muchas veces, el yo narrativo se disuelve en una perspectiva cruzada entre personajes y narrador; 4. Semánticamente, todo está permitido: las imágenes y los juegos de palabras construyen la realidad del texto; 5. Con todo, desde la má-

xima libertad semántica en el seno de una perspectiva realista, las novelas de los autores de la generación de los 90 nos ofrecen una nueva realidad social portuguesa de costumbres europeas que los novelistas portugueses anteriores nunca caracterizaron en sus textos; 6. Son novelas multiculturales, que recogen expresiones espontáneas de las más diversas comunidades lingüísticas (homosexuales, africanas, hindúes, jergas de los suburbios) hasta ahora inexistentes en la literatura portuguesa y que les confieren un carácter cosmopolita; 7. Recogen expresiones lingüísticas extranjeras, principalmente inglesas, sin ningún preconcepto nacionalista; 8. Recogen procesos estilísticos de otras formas estéticas (CD-Rom, cómics, técnicas de guiones de cine, modelos de textos publicitarios); 9. El contenido de estas novelas vive casi íntegramente de la dimensión temporal del presente y hace confluir en la actualidad todas las civilizaciones, épocas, historias, religiones e ideologías, como si todos estos elementos culturales tuvieran un idéntico valor y como si el pasado de la cultura portuguesa (incluso el de la historia de la propia literatura) fuese totalmente despreciable para la creación de una novela; 10. El realismo urbano de esta generación de los 90 parece corresponder a una fase acelerada de europeización de Portugal con la consecuente represión de los valores tradicionales y la emergencia de un relativismo y un escepticismo urbanos propios de la actual cultura europea y americana.

En esta misma generación, y paralelamente al ámbito de la novela realista (que, por otro lado, sólo será completo si nos referimos al cierto privilegio que la novela sobre la guerra colonial [1961-1974] ha alcanzado desde 1980 hasta hoy gracia a Lobo Antunes, Mário de Carvalho, Eduardo Pitta, Lídia Jorge, Garcia Barreto, João de Melo y, principalmente, con *Nó Górdio* y *Soldadó* de Vale Ferraz), y casi como contrapartida, emergen dos tipos diferentes de narrativa: una, representada por Fernando Venâncio, Ana Teresa Pereira, Mafalda Ivo Cruz, Pedro Rosa Mendes y José Luís Peixoto, aparece siempre tocada de una gran originalidad, quiere hacer ficción de la propia ficción, entreteje con cierto barroquismo el lenguaje y parece establecer fuertes afinidades si pensamos en *Irene ou o Contrato Social* [2000] de Maria Velho da Costa y *A Trilogia da Mão* (*Amadeu* [1984], *Guilhermina* [1986] y *Rosa* [1988]) de Mário Cláudio; la otra, de carácter rural y representada por Francisco Mangas, José Riço Direitinho, Víctor Rocha, Bento da Cruz, Pires Cabral, Cristina Cruz y el Abel Neves de *Asas para que Vos Quero* [1995], recupera las antiguas imágenes del interior de Portugal como país campesino, fraterno, culturalmente liga-

das a los ciclos de la tierra. Es la resurrección literaria de Camilo Castelo Branco y Aquilino Ribeiro, no tanto por la descripción realista y vernácula del ruralismo portugués del interior, sino por el esfuerzo de cautivar y cristalizar en la memoria histórica el pasado rural portugués, un pasado prácticamente desaparecido desde la aplicación en Portugal de la reforma de la política agrícola común europea y desde el control televisivo sobre las mentes campesinas con los culebrones y *reality shows*.

Quizás de manera inesperada, después del hundimiento de la novela histórica como consecuencia de la atmósfera ideológica de exaltación nacionalista durante el Estado Novo –o tal vez por necesidad de recomprensión y de reordenación de una identidad nacional en pleno luto por la pérdida del Imperio–, la verdad es que la novela histórica ha resurgido con fuerza desde 1984, con *A Voz dos Deuses* de João Aguiar, obra que dio al personaje de Viriato una dimensión democrática, dialogante y consensuada, y sustituyó en el imaginario popular portugués al antiguo Viriato-jefe-señor-maestro-padre-de-la-patria de la obra de João de Barros publicada en la década de los 30 y que constituyó el alimento espiritual de millones de niños en edad escolar hasta el 25 de abril de 1974. *Casa do Pó* [1986] de Fernando Campos, *Um Deus Passeando Sobre a Brisa da Tarde* [1994] de Mário de Carvalho, *As Horas de Monsaraz* [1988] de Sérgio Luís de Carvalho y, en general, las novelas históricas de João de Aguiar (*A Voz dos Deuses*, *O Homem sem Nome* [ambas de 1986], *O Trono do Altíssimo* [1988] y *A Hora de Serório* [1994]) se distinguen por el alto nivel de rigor científico envuelto en una narrativa imaginativamente fértil y un estilo individualizado en el interior de la novela histórica en general, después de que éste fuera medianamente –y a veces, mediocremente– cultivado a lo largo de medio siglo. Según Eduardo Lourenço, la vivencia delirante y ficticia de la ideología propia del Estado Novo dominaba de tal modo la esfera mental portuguesa que no dejaba espacio para la afirmación de una identidad portuguesa real y, en consecuencia, arrastró la novela histórica hasta convertirla en mera herramienta propagandística del nacionalismo totalitario de Salazar. Es totalmente diferente la libre inspiración literaria de los actuales nuevos cultores de la novela histórica, cuya importancia en el desahogo novelesco de nuestras raíces culturales parece ser mayor cuanto más aceleradamente nos volvemos europeos: Sérgio Luís de Carvalho (además de *As Horas de Monsaraz* ya citada, *Anno Domini 1348* [1991] y *El-Rei Pastor* [2000]), António Cândido Franco (*Inês de Castro* [1990] y *A Vida de D. Sebastião* [1993]), Luís

Filipe de Castro Mendes (*Correspondência Secreta* [1993]), Teresa Bernardino (*Eu, Nuno Álvares* [1987]), Seomara da Veiga Ferreira (*Memórias de Agripina* [1983], *A Crónica Esquecida de El-Rei D. João II* [1995] y *Leonor Teles ou o Canto da Salamandra* [1998]), Miguel de Medina (*Além do Mar* [1994]) y los recientes autores Paulo José Miranda (*Natureza Morta* [1998]) y Rui Alberto Costa da Silva (*O Postulado Absoluto de Todo o Mal* [1998]). Como buenos portugueses, si en 1900 cerramos el siglo con la *Inês de Castro* de César da Silva [1900] y abrimos el nuevo siglo con la *Inês de Castro* de Faustino da Fonseca [1901], hoy, cuando nuestras relaciones con España parecen haber traído *bom vento e bom casamento*, repitiendo el mismo impulso mitográfico de identidad nacional, lo cerramos con otra *Inês de Portugal* de João Aguiar [1996] –el mito de la triple división simultánea de la mujer portuguesa: ser madre, ser amante y ser socialmente activa– y, en tiempos de integración europea y de la lenta agonía del mito imagético de Oriente y de la Indias, con un nuevo D. Sebastião, *A Ponte dos Suspiros* de Fernando Campos [2000]. Mientras tanto, ochocientos años después, José Saramago recreó la *História do Cerco de Lisboa* [1989] y propuso como alternativa civilizatoria un rotundo No a la ayuda entonces dada por los cruzados a Afonso Henriques; es decir, desde el origen de la nación, el rechazo de Portugal a la ayuda extranjera libera novelísticamente a los portugueses para que construyan su propia casa, después de que en 1982 con *Memorial do Convento*, Saramago criticara la megalomanía de las elites portuguesas, y de que en *A Jangada de Pedra* [1986] –publicada en el año de la entrada definitiva de Portugal en la Comunidad Europea– propusiera una especie de alternativa histórica al imperio político y económico de la Europa Central y los Estados Unidos a través de la unión civilizatoria de los pueblos del Mediterráneo con los pueblos de América Latina.

PUNTOS DE VISTA



Disfraces del carnaval carioca. Foto de Sascha Harnisch

Ezra Pound: entre el mito y la vida

Charles Tomlinson

El poeta, en el acto de «hacerlo nuevo» (frase de Pound), está simultáneamente re-viviendo el pasado. Lo hace de varios modos – a través del lenguaje que hereda, a través de los maestros que sigue, a través de los mitos que con frecuencia anticipan sus propios temas e incluso su propia vida. La unidad de la cultura europea es tal que hay un número infinito de situaciones literarias que nos hacen sentir que hemos estado aquí antes. La originalidad de un autor se reduce con frecuencia precisamente a esto: su capacidad de hacernos experimentar en los pulsos una multitud de significados que el tiempo, las malas traducciones, y ahora la desaparición de los estudios clásicos están distanciando de nosotros. Lo hace por medio de un esfuerzo imaginativo – igual que Chapman (digamos) luchó penosamente para rescatar a Homero de entre las lecturas alegóricas de otros comentadores. Pound, con el fin de hacerlo nuevo, echó mano de los griegos desde –a primera vista– el dudoso paganismo de Swinburne, aunque Swinburne parece a veces haber sido de mayor utilidad a Pound que los comentadores a Chapman. Pound, de forma muy curiosa, re-vivió *La Odisea.* Desde muy pronto, en efecto, vio a los autores, sus personajes y las figuras de la historia como posibilidades para la reencarnación de su propia persona. Ésa es una de sus variaciones favoritas sobre la idea de metamorfosis.

Quiero atender algunos detalles del modo en que Pound re-vive la historia de Odiseo y considerar cómo su metempsicosis literaria –pues re-vive varias historias– irradia hacia afuera para tocar las leyendas de Baucis y Filemón, de Tereo y Filomela. Pero primero, a modo de preludio, un pareado que he citado antes:

> Ni el espíritu muere, sino que repite nueva vida
> En otras formas, y sólo cambia de sitio.

La cita es del Libro XV de *Las Metamorfosis*, en la suprema traducción de Dryden. El poema ha alcanzado aquí su clímax filosófico con la entrada de Pitágoras, quien añade al tema de la metamorfosis el de la metempsicosis.

En una novela en la que un riñón es metamorfoseado en desayuno y en la que, al oler que se quema, Leopold Bloom va «bajando a toda prisa las escaleras con las piernas de una cigüeña aturullada», su esposa Molly exclama «¡Cojones!» cuando él le informa de que la palabra «metempsicosis» significa «la transmigración de las almas». «Dímelo en cristiano», pregunta, y él pacientemente explica, «Algunos dicen recordar sus vidas pasadas» – aunque parece no entender que *él* es Ulises redivivo. Más lúcido que Leopold Bloom, Pitágoras, en cuyo nombre habla Ovidio en el Libro XV, reconoció según se dice, a la vista del templo de Hera, el escudo que llevara un día cuando era Euforbo en el sitio de Troya. W.B. Yeats, en un poema temprano con el abultado título «Piensa en su pasada grandeza cuando era parte de las constelaciones del cielo», se apropia de la pretensión del brujo céltico Mongan sobre una existencia previa:

> He sido un avellano, y colgaban
> La estrella polar y el curvo Carro
> Entre mis hojas.

Evidentemente, la idea de la metempsicosis estaba otra vez de actualidad entre poetas y teósofos, empleada con grados variables de seriedad e ingenio o simplemente como una metáfora a mano. Incluso T.S. Eliot apunta a ella al dedicar *La tierra baldía* a Ezra Pound, *il miglior fabbro*.

Al llamarle «el mejor artesano» en esta dedicatoria, Eliot, usando las palabras de agradecimiento de Dante a Arnaut Daniel, toca con emoción pero también con ligereza un tema que se puede transformar muy fácilmente en un motivo dominante de la metempsicosis – ¡Arnaut Daniel redivivo como Ezra Pound! Además, Dryden, Eliot y Pound tienen en común que todos ellos (Dryden en su traducción del núcleo filosófico del decimoquinto libro de Ovidio, Eliot en *Little Gidding*, Parte II, Pound en el Canto LXXXI) logran una cumbre en sus carreras con un acto de metempsicosis literaria, permitiendo, cada uno a su manera diferente, que los muertos hablen a través de ellos. El proceso, desde luego, no es en modo alguno pasivo: adaptando la frase de Sir John Denham sobre la traducción, «un nuevo espíritu se añade en la transfusión». Los pasajes de Eliot y Pound han recibido amplia atención y sólo voy a comentarlos de pasada. En el encuentro con el «espectro múltiple y familiar / íntimo y a la vez identificable» en *Little Gidding*, Eliot comienza por someterse al metro de otro –la *terza rima*

de Dante– y al intento de aportar un efecto equivalente a éste en inglés. Su preocupación métrica es, cabe decir, casi la preocupación de un traductor, y en esta traducción que es también un poema original, mediante el metro y la fraseología, mediante la introducción del espectro múltiple y familiar, su identidad oscilando y cambiando, entran las voces de los muertos – Dante, Baudelaire, Mallarmé, Yeats, Milton, Virgilio. Pocos han escrito más penetrantemente sobre este episodio que combina tan intrincadamente metamorfosis y metempsicosis que Michael Edwards en su ensayo «Renga, Translation, and Mr Eliot's Ghost»[1], donde se pregunta, «¿no representa esta sección [...] la extraña y en parte cambiante relación de un poeta con sus maestros en el momento creativo en sí – en el mismísimo acto de hacer el verso en el que se encuentra a esos maestros de nuevo?» Un proceso similar está en marcha en el Canto LXXXI de Pound de los *Cantos Pisanos*, en un pasaje igualmente célebre que comienza «Mas / Antes de que la estación muriera de frío» y que modula a «Doblega tu vanidad, no es el hombre / Que hizo el coraje, o hizo el orden, o hizo la gracia». Como en el caso de Eliot, la base del logro es métrica, como Hugh Kenner ha demostrado en un análisis sutil de este canto, donde Pound recorre una gama de metros pasados que incluyen los de Chaucer y Dante, el paralelismo bíblico, canciones de caballería y verso libre imaginista[2]. El famoso pasaje «Doblega tu vanidad» está dicho, como las aleccionadoras palabras del fantasma en *Little Gidding*, por una boca diferente a la del poeta, aunque sea el poeta el que debe dar su lengua a esta voz. Esta vez la voz emana, no de un espectro múltiple sino de una deidad múltiple – una extraña mezcla de Naturaleza, Afrodita y el Dios del Antiguo Testamento. Este último aparece como una adición inesperada al panteón de Pound, quien previamente ha sugerido que el Antiguo Testamento debería ser reemplazado por las *Metamorfosis* de Ovidio y dijo a Harriet Monroe: «Digamos que considero los escritos de Confucio y las *Metamorfosis* de Ovidio las únicas guías seguras en religión.»[3]

En *Little Gidding* escribe Eliot (y con la aparición del espectro múltiple y familiar aquí las líneas acogen nuevos significados):

Y aquello que los muertos no podían nombrar mientras vivían,

[1] Poetry Nation Review, *Vol. 7, No. 2 (1980), p. 16.*

[2] *Ver los análisis en la obra de Hugh Kenner* The Pound Era *(University of California Press, Berkeley, 1971), pp. 489-92 y en la de Donald Davie* Pound *(Fontana/Collins, London, 1975), pp.92-5.*

[3] The Letters of Ezra Pound, *ed. D.D. Page (Faber, London, 1951), p. 250.*

ahora, al estar muertos, te lo dicen: su comunicación
es una lengua que arde más allá del lenguaje de los vivos.

Estas líneas podrían servir, al margen de *Little Gidding*, como comentario al papel de los muertos y al papel de la cita en los cantos de Pound. Por supuesto, Pound rebasa su propio nivel con este recurso de la cita, pero el habla de los muertos encarnada en sus palabras escritas (y a veces dichas) puede alcanzar con Pound, hasta en la yuxtaposición de las más fragmentarias citas, resultados de compresión e intensidad dignas de Webern. Por ejemplo, en el Canto XLIX, en uno de los puntos sosegados de la obra, Pound inventa un poema a la manera impersonal de la poesía china de paisajes – «por nadie estos versos», insiste:

Para los siete lagos, y por nadie estos versos:
Lluvia: río vacío: un viaje,
Fuego bajo una nube helada, lluvia pesada en el crepúsculo.
Bajo el techo de la cabina hay un farol.
Están pesados los juncos; inclinados;
Y los bambús hablan como llorando.

Y sigue así más de una página, el pasaje mismo es una especie de cita de una de las grandes maneras en las que la expresión de la propia personalidad no es asunto del poeta. «Y por nadie estos versos». Cuando este motivo se repite en el ciclo pisano (Canto LXXXI) Pound, el locutor de Radio Roma, es prisionero de las fuerzas americanas y se identifica con Odiseo en su desgracia. En la primera aparición del motivo, está metamorfoseado por la más breve cita de Homero: a saber, lo que Odiseo preso dice al cíclope cuando éste le pregunta por su nombre – Oûtis, Nadie. Dice Pound

OΎ ΤΙΣ, OΎ ΙΣ? Odiseo
el nombre de mi familia.

He hablado de compresión digna de Webern y esto lo es. El fragmento de Homero – Oûtis, Oûtis – lo repite Pound con un signo de interrogación y entonces, a la vista de la pregunta, reafirma su propia identidad: «Odiseo / el nombre de mi familia». En este canto, donde los nombres son importantes, Pound –como Christopher Smart en el

manicomio– reproduce los de los compañeros presos con afecto. En la siguiente repetición, OÝ TIΣ es precedido por el ideograma chino para «no hay» y seguido por la línea «un hombre sobre el que se ha puesto el sol». Ese fragmento de Homero repetido, esa voz de los muertos, se vuelve lengua que arde en su nuevo contexto y por recordarnos «y por nadie estos versos» –nadie, Odiseo–Pound está escribiéndolos ahora, re-viviendo los sufrimientos del héroe homérico.

Éste es Pound a los sesenta. Pero retrocedamos en el tiempo. El joven Ezra Pound también sintió que estaba re-viviendo, siendo poseído por personajes literarios de sus autores. En un poema temprano, «Histrión», con más de un toque de inspiración pre-rafaelita, declara el joven poeta:

> Nadie se había atrevido a escribir esto aún,
> Y aún así sé, cómo que las almas de los grandes hombres todos
> Nos atraviesan a veces,
> Y nos fundimos en ellas, y no somos
> Sino reflejos de sus almas.
> Así soy Dante por un rato y soy
> Un François Villon.

Tales metempsicosis son momentáneas, admite Pound

> Esto por un instante y ya pasó la llama.

Y prosigue entonces, con una ojeada más bien rossettiana al tono filosófico del *dolce stil novo*, especulando sobre el papel de uno mismo, del «yo», en todo esto, y sobre el modo en que el «yo» es prestado a estos «Maestros del alma» que «viven» en él.

Si Pound no hubiese hecho mejor tratando el tema de los Maestros del alma viviendo en el poema, no es cosa que deba ocuparnos aquí. Lo que es interesante es que «Histrión» –literalmente «un actor de la escena»– con su énfasis en el modo en que el alma del actor es poseída por su papel – anticipa esa otra formulación de Pound, la persona o máscara del actor, que rige sus métodos posteriores y da su título al volumen de 1909 *Personae*. En su ensayo «Vorticismo» habla de «abandona[r] [...] máscaras enteras de sí en cada poema. Continué con una larga serie de traducciones, que no eran sino máscaras más elaboradas.» Así que Pound en sus poemas y traducciones lleva la máscara no sólo de autores muertos, sino de personajes de sus obras y de la historia;

y Browning, Odiseo, Sigismondo Malatesta, el anónimo autor de *El marinero* y Li Po viven todos de nuevo. Que las traducciones – «que no eran sino máscaras más elaboradas» – debieron ser una parte vital de este proceso recuerda una vez más a Dryden, quien también halló su camino a un yo más lleno y auténtico hablando por los muertos, por Lucrecio y Ovidio entre otros. El primer libro enteramente maduro de Pound fue *Cathay* – un libro de traducciones del chino, y la máscara principal de Pound aquí es Li Po, el *outsider* consciente. La traducción se vuelve ahora una manera de extender, de consolidar la propia conciencia de identidad. No se trata tan sólo del platonismo débilmente expresado en «Histrión», donde «alguna forma se proyecta» en el «yo». «Abandonar [...] máscaras enteras de sí» implica un papel activo para el poeta: lo que se proyecta en el sí mismo requiere un esfuerzo de respuesta del yo para encarnar y expresar su descubrimiento. Los muertos tienen que resucitar de nuevo en la poesía. La metempsicosis, para Pound, es un asunto de cooperación.

Así en la primera versión del Canto I, que apareció en el *Poetry* de Junio 1917, Pound inicia un enérgico coloquio con Robert Browning; y en su búsqueda del tema de su nuevo y «excesivamente largo» poema, pregunta a Browning

> ¿qué sentido tendría
> Componer figuras e insuflarles vida
> Si no fueran *nuestra* vida, tu vida, mi vida extendida?

Que todo esto transcurra supuestamente en Sirmio en el Lago Garda, donde una vez habitara Catulo – otro poeta muerto que Pound atrae al coloquio espiritual – y que el día sea el del Corpus Christi es también importante. Pound pasa sus apuros para generar la ebullición procesional del festival religioso en un estilo browningesco apresurado y más bien impaciente. Y, pese a la inmadurez de esta primera versión, qué certeramente gira su intuición en torno al misterio central de este día –Corpus Christi, la fiesta en honor de la hostia consagrada, una celebración de la transubstanciación, esa cristiana metamorfosis del pan y del vino en carne y sangre, esa confirmación definitiva del poder de los muertos resucitados. Mas para Pound, «un fundamentalista pagano», como le llama Robert Duncan, son precisamente los elementos paganos en este festival los que le atraen:

> Mediados de Junio: algún dios viejo se come el humo, no son los santos;

Y arriba y fuera a la capilla medio en ruinas.

Los dioses de la vegetación de Eliot en *La tierra baldía* insinúan una metamorfosis que es la resurrección cristiana; la capilla vacía allí –por cierto que ya se había encontrado con la «capilla medio en ruinas» de su amigo antes de escribir su propio poema– anhela ser llenada con Cristo. Pound, por otra parte, camina en la dirección contraria: el Corpus Christi insinúa los dioses de la vegetación y los milagros de las *Metamorfosis* de Ovidio. En cuanto a la capilla medio en ruinas, fue Pound el que dijo que si tuviera el dinero para ello restauraría el templo de Afrodita en Terracina y los ojos de piedra volverían a mirar al mar. En el poema actual escribe:

Dioses flotan en el aire de azur,
Dioses brillantes, y toscanos, antes de que el rocío fuera derramado,
¿Es un mundo como Puvis?
Nunca tan pálido, amigo mío,
Es la primera luz – no media luz – paniscos
Y chicas de roble y las ménades
Tienen el bosque entero. Nuestro Sirmio de oliva
Yace en su espejo bruñido, y los montes Balde y Riva
Están vivos de canto, y bullen voces en todas las hojas.
«Non è fuggito.»
«No ha pasado.» Metastasio
Tiene razón – tenemos ese mundo en torno nuestro.

«Bullen voces en todas las hojas» –«pues bullían los niños en las hojas»: una vez más rastreamos al Eliot de *Burnt Norton* en la nieve de Pound[4]. Para Pound «*bullen* en todas las hojas», no «bullían». No hace falta que orillemos fragmentos de mitos pasados contra nuestras ruinas, como Eliot en la conclusión de *La tierra baldía*: «tenemos ese mundo en torno nuestro». Pound sostiene que los dioses retornan como imágenes de la experiencia actual. Eliot, podría haber dicho Pound, priva al pasado de vitalidad con su «Estos fragmentos he orillado contra mis ruinas», y el Canto VIII acusa, «estos fragmentos has archivado». No hace falta que los dioses sean los pálidos dioses de los cuadros de Puvis de Chavannes, aunque, como escribiera Pound en un precioso poe-

[4] *El relato de Kipling «They» parece haber contribuido también a la frase de Eliot (ver Helen Gardner,* The Composition of «Four Quartets» *(Faber, London, 1978), p. 39).*

ma temprano, «El regreso», ésa es la exangüe condición a la que el mundo de 1912 los desterró:

> Mira, regresan; ah, mira los tentativos
> Movimientos, y los lentos pies,
> ¡Lo difícil del paso y la vacilación
> Incierta!
>
> Mira, regresan, uno, y por uno,
> Con temor, como medio despiertos;
> Como si debiera dudar la nieve
> Y murmurar en el viento,
> y medio darse la vuelta;
> Éstos eran los «Alados de respeto»,
> Inviolables.
>
> ¡Dioses del zapato alado!
> ¡Con ellos los perros de plata,
> husmeando el rastro del aire!
>
> ¡Haie! ¡Haie!
> Éstos eran los que veloces asolaban;
> Éstos los penetrantemente perfumados;
> Éstos eran las almas de la sangre.
>
> Lentos en la cuerda,
> ¡pálidos hombres de la cuerda!

No debemos dejar que la postura «poética» de Pound en «Mira [...] ah, mira» nos desvíe del tema muy real de este poema. A cierto nivel, es un ataque a los estudios clásicos en la medida en que no han sido capaces de mantener vivos a los dioses, no han sido capaces de reencarnarlos en nuestra propia cultura. Tradiciones perdidas, conciencias perdidas, energías perdidas son lo que Pound –«tras extraños dioses» en la burla de Eliot– estaba buscando, pues «éstos eran las almas de la sangre», no para orillar o archivar.

Cuando Pound revisó su primera versión del Canto I, las celebraciones del Corpus Christi fueron desechadas: los dioses brillantes y toscanos fueron reservados para más tarde: lo que se conservó fue la

metáfora de la sangre. El primer canto debía consistir casi enteramente en una traducción – transfusión o transubstanciación verbal, como prefieran. En esta traducción de Pound de una traducción latina del Renacimiento de Homero, con Pound, como siempre, dirigiéndose a su autor muerto («Yace tranquilo Divus. Quiero decir que es Andreas Divus»), el rito es un rito de sangre, para permitir a los muertos –pero en particular al profeta Tiresias– hablar con Odiseo en el Hades de lo que ha de venir. Odiseo, una de las principales *personae* de Pound, aparece ahora en la vanguardia de un poema en el que Pound va a seguir re-viviendo su historia y hablando en su nombre:

> Sangre oscura corrió por la fosa,
> Almas del Érebo, muertos cadavéricos, de novias
> De jóvenes y de los viejos que habían soportado mucho.

Después escuchamos la voz de Tiresias:

> «¿Una segunda vez? ¿Por qué? Hombre de mala estrella,
> ¿Cara a los muertos sin sol y esta región sin alegría?
> Álzate de la fosa, déjame mi bocado sangriento
> Para el vaticinio.»
> Y di un paso atrás,
> Y él fuerte con la sangre, dijo entonces «Odiseo
> Regresará a través del malévolo Neptuno sobre oscuros mares,
> Perderá todo compañero.»

Esta profecía iba a cumplirse con bastante precisión en el caso del propio Pound, en su autoidentificación con Odiseo en los cantos de su confinamiento en Pisa, y en el dudoso regreso al hogar de los cantos tardíos y generalmente inferiores, *Rock-Drill* y *Thrones*. Ya en su «Hugh Selwyn Mauberley» la voz segura de sí misma, insular e inglesa que entierra a Pound al comienzo, le ve como un Odiseo cuyos viajes literarios han de ser desaprobados como la aberración de alguien «nacido / En un país medio salvaje, anacrónico». En su prosa, Pound llama a Odiseo «el hombre vivo entre los maulas», pero afirma también que tras el saqueo sin provocación de los Cicones en *La Odisea*, «Ulises y compañía se merecían todo lo que les pasó» («Infierno», *Ensayos literarios*). En *Guía de Kulchur* reflexiona sobre la «moral de aventuras marineras» de Odiseo y nos dice que «el Odiseo de Dante se embarcó

en busca del conocimiento sin poner en orden su propia voluntad». Y este es un diagnóstico extraordinario –si bien inconsciente– de su error personal más profundo. Del hombre que aplaudió la «moral de aventuras marineras» de Mussolini en la invasión de Etiopía se podía haber esperado que supiese con alguna parte de su mente que «Mussolini y compañía se merecían todo lo que les pasó después».

Hay mucho en los cantos tempranos que se expresa en un lenguaje de mito heroico, y los cantos autobiográficos usan a veces este lenguaje al relacionar los viajes y sufrimientos de Pound con los de Odiseo. Para empezar, Pound parece no sufrir en absoluto. «El hombre vivo entre los maulas», pone a los maulas –acaparadores, banqueros, fabricantes de armamento– en un infierno (como dice Eliot) «para los otros», un infierno invocado en algunos de los momentos más burdos de este poema muy irregular. El ciclo pisano cambia todo esto. Re-vivir el mito heroico supone una idea que Pound, como Yeats, buscaba en el mundo moderno. Esa es una de las razones por las que la figura de la metempsicosis atraía a las imaginaciones de los dos. Pero para Pound, en los pisanos, un mito re-vivido debe acomodarse a una escala de dicción que probablemente el mismo Homero hubiese dudado en poner en boca de los hombres de Odiseo:

> Pisa, en el año 23° del esfuerzo a la vista de la torre
> y Till fue ahorcado ayer
> por asesinato y violación con adornos más Cólquide
> más mitología, aunque era Zeus carnero o algún otro
> Oye Snag ¿qué hay en la biblia?
> ¿qué libros son los de la biblia?
> Dímelos, no ME jodas.

Así son las voces de los compañeros de infortunio de Odiseo-Pound. Y sigue el ideograma chino para «no hay» y entonces: «O TIS / un hombre sobre el que se ha puesto el sol». «En el año 23° del esfuerzo» se refiere, desde luego, al calendario fascista con el que Pound empieza a fechar sus cartas. Pues Pound se tomaba en serio los calendarios – y esto se muestra a lo largo de los cantos chinos – como un modo de incorporar el mito al tiempo. El crítico italiano Massimo Bacigalupo[5] ha apuntado la invención por Pound (medio en broma,

[5] *Ver su* The Formed Trace *(Columbia University Press, New York, 1980), pp. 33-4.*

medio en serio) de un nuevo calendario pagano cuando anunció en la *Little Review*:

> La era cristiana llegó definitivamente a su FIN la medianoche del 29-30 de Octubre (1921) al viejo estilo.
> Siguió la Fiesta de ZAGREO [esto es Baco–Dioniso], y una Fiesta de PAN contadas como en ninguna era; empezando así el nuevo año como en el 1 de Noviembre (al viejo estilo), ahora HEFESTO

Y Pound continúa detallando los nombres de los nuevos meses y las nuevas fiestas. De modo interesante, a la luz de ese primer canto descartado, Epitalamio es el nuevo nombre para «el antiguo Corpus Domini, 15 de Junio», y la fiesta está ahora bajo los auspicios de Kupris – esto es, Afrodita.

Bacigalupo nos recuerda asimismo que el 30 de Octubre de 1921, cuando la era cristiana llega a su fin, es el cumpleaños de Pound (tenía treinta y seis) y el día en que fue concluido el *Ulises* de James Joyce, una coincidencia de cierta importancia para Pound. Como Eliot en *La tierra baldía*, guardaba una profunda deuda con la invención estilística del libro de Joyce, que había leído capítulo a capítulo en el original mecanografiado de Joyce. Su propia historia de Ulises–Pound estaba ya decisivamente en marcha y en dirección a su espléndido canto segundo. Aquí Zagreo (Baco–Dioniso) es introducido en una renarración de Ovidio. Es el dios cuya fiesta cae en el cumpleaños de Pound y cuyas energías deben secundar a las de Odiseo en el Canto I:

> «Desde ahora [...] mis altares,
> No temiendo al cautiverio,
> No temiendo a los gatos del bosque,
> Seguro con mis linces,
> alimentando con uvas mis leopardos,
> Olíbano es mi incienso,
> las vides crecen en mi honor.»

El Canto II, desde luego, es una obra ejemplar del mayor tacto literario, pero el Pound programático, insiste Bacigalupo, «se cree una nueva reencarnación de Dioniso». Y, cabría añadir, no sin razón.

Pues las energías de Dioniso, la esperanza de renovación parecían ya encarnadas en el descubrimiento por Pound de los principales escri-

tores de un nuevo siglo, en su realización de un puñado de obras maestras –*Cathay,* «Homenaje a Sextus Propertius», «Hugh Selwyn Mauberley»– y en esa exactitud irreverente e intuitiva que se iba a demostrar capaz de ayudar a Eliot a adquirir plena posesión de sus poderes gracias a la drástica reforma por Pound del manuscrito de *La tierra baldía.*

Quiero volver ahora desde esa palabra extraña que turbaba a Molly Bloom a la metamorfosis pura y simple. Aquí debo ser necesariamente selectivo. No puedo tener en cuenta todas sus variedades en Pound como las enumera la Hermana Bernetta Quinn en *The Metamorphic Tradition in Modern Poetry.* Me ocuparé básicamente de dos de los mitos que hemos encontrado antes –Baucis y Filemón, y finalmente Filomela y Tereo.

Empiezo con algo que Quinn considera – «El árbol» de Pound. Con la publicación en 1979 de las memorias de H.D., *An End to Torment,* que reproduce *Hilda's Book,* el manuscrito al que pertenecía originariamente «El árbol», puede verse la relación de este poema juvenil con la biografía temprana de Pound y la de la biografía con obra muy posterior. «El árbol» fue escrito para la poetisa y novelista H.D. – Hilda Doolittle – cuando Pound, siendo muy joven, estaba en relaciones con ella. Se vale de una intuición que tiene gran valor para él, una experiencia cuasi-mística que parece haber sufrido, y encarna en ella la historia de Baucis y Filemón. Pese a una mota de Wardour Street en «No obstante», es un poema mucho mejor que «Histrión»:

Estaba de pie, quieto, y era un árbol en el mundo,
Sabiendo la verdad de cosas nunca vistas;
De Dafne y de la rama de laurel
Y de aquella pareja vieja, atenta con los dioses,
Que olmo y roble crecieron en el mundo.
No fue hasta que los dioses hubieron sido
Amablemente rogados, y llevados hasta
El corazón del hogar de su corazón
Que tuvieron a bien este prodigio;
No obstante he sido un árbol en el bosque
Y comprendido muchas cosas nuevas
Que mi cabeza reputara antes locura.

Habrán ustedes reconocido la paternidad literaria de este poema – el «He sido un avellano» de Yeats que cité anteriormente; aunque, a dife-

rencia de Yeats, en esta pieza Pound se ocupa de la metamorfosis y no de la metempsicosis. A esta forma particular de metamorfosis, que celebra una conciencia ovidiana de unidad con las cosas, volverá muchas veces – el caso más famoso es el poema temprano «Una chica»: «El árbol entra por mis manos, / La savia asciende por mis brazos.» «El árbol» fue el único poema que Pound conservó finalmente de *Hilda's Book*, el texto mecanografiado que encuadernó para H.D. en vitela, y dispuso este poema como primero de sus poemas escogidos. *Hilda's Book* está lleno de poemas de árboles: Pound solía encontrarse con H.D. en el pomar detrás de la casa de los Pound en Wyncote, y también pasarían tiempo en la casita sobre un arce en el jardín de los Doolittle. Incluso en edad avanzada, ella firmaría sus cartas a él «Dríade», el nombre juvenil que él le pusiera.

Decir que Pound era un amante de los árboles suena insípido –¿no lo somos todos?– y llamarle dendrófilo apenas nos sirve. Pero su modo de re-vivir el mito de Baucis y Filemón, entrelazado con el de Dafne, derivó en una línea de continuidad dentro de una obra cada vez más fragmentada. Zagreo (Baco–Dioniso), el dios con el que Pound se identifica, se metamorfosea de manera similar en árbol – en la cepa que produce la vid. Así, el «IO» del grito «IO ZAGREUS!» en el Canto XVII no es tan sólo el grito que saluda al dios, sino el «yo» italiano (io) que reduce a una sola unidad al poeta, al dios, y a la experiencia que conforma un poema como «El árbol»:

> De modo que las vides me estallan de los dedos
> Y cargadas de polen las abejas
> Se mueven pesadas en los retoños de vid:
> chirr-chirr-chirr-rikk un ronroneo,
> Y los pájaros soñolientos en las ramas.
> ZAGREO! IO ZAGREO!

A lo largo de los cantos –resurgiendo tras todas las arideces y obsesiones– hay una percepción de los lugares sagrados, específicamente de los bosques sagrados, que recuerda a los escenarios predilectos de los dioses en las *Metamorfosis* de Ovidio. Los visitan las mélides –ninfas del huerto –y dríades, y encontrarán también aquí basárides– las ménades de Baco–Dioniso. Estas arboledas, en la medida en que inciden en el mundo en pie de guerra de los cantos, contrapesando siquiera fragmentariamente la tendencia de Pound a un didactismo voluntario,

parecen imágenes e intuiciones de una posible completud, un intento de mantener viva esa completud en un poema que rehusa cada vez más ser coherente. En estas arboledas agua, luz y aire interactúan, y la presencia de tales arboledas puede ser sentida incluso en la arquitectura: Venecia, para Pound, en el espléndido Canto XVII, es «la trenzada pérgola de piedra». Los primeros comentadores entendieron esto como un síntoma de recelo hacia Venecia, una forma de marmorización del mundo vital. Por el contrario, el mundo vital, arbóreo, presta una vida fluida a la piedra.

Probablemente, a la pregunta «¿Árbol o piedra?», de mi primera conferencia, Pound habría contestado «Ambas». Al escribir sobre nuestro «parentesco con el universo vital, con el árbol y la roca viva» en el temprano «Psychology and the Troubadours»[6], parece estar pensando ya en ese relieve de mármol del edificio que tanto admiraba, el Templo Malatestiano, donde remolinos marinos y arbóreos fluyen por la superficie de la piedra, empujados por una energía común, el conjunto encerrado a cada lado por pilastras cuyos troncos de piedra ascienden hasta capiteles que estallan en hojas de acanto y roble.

La misma intuición parece inspirar tanto su poema «El árbol» como el que da comienzo a los cantos tardíos de *Rock-Drill*: «Que te apoyes en el árbol del cielo, / Y conozcas Ygdrasail», que en su repetición se convierte en:

> «¡Por el color la naturaleza
> y por la naturaleza el signo!»
> Espíritus beatíficos soldando
> como en un árbol de ceniza en Ygdrasail.
> Baucis, Filemón.

Éste es el comienzo del Canto XC, el primero de cuatro cantos notables que en un ciclo muy mezclado, *Rock-Drill*, tienen algo de la coherencia y poder de los pisanos. Continúa el motivo puesto en boca de un campesino en LXXXVIII:

> Dijo Baccin: «Ese árbol, y ese árbol,
> Yo planté, sí, ese árbol...»
> Entre los olivos

[6] *Ezra Pound,* The Spirit of Romance *(New Directions, New York, 1952).*

Algunos seculares, otros medio seculares.

La dendrofilia de Pound apenas tiene la potencia suficiente para salvar los cantos de *Thrones* que llegan cuatro años después en 1959, pero aún es visible. Su último descubrimiento en ellos es el reino de Na-khi en el suroeste de China, y una de las cosas que le atraen a los Na-khi es la vegetación y su respeto hacia ella – sauces, enebros, píceas y abetos. En medio de esto se presenta brevemente un nuevo héroe, Elzéard Bouffier, que se puso a reforestar la Provenza con sus manos desnudas, mas apenas vemos lo suficiente de él para dar al ciclo el tipo de coherencia que las misteriosas arboledas dan a algunos de los cantos anteriores.

De nuevo hay que remontarse a los años juveniles de Pound. La relación con Hilda Doolittle había tenido lugar en los suburbios exteriores de Filadelfia, Pennsylvania. La parte de «Sylvania» llama la atención en sus memorias y llama la atención en los poemas de Hilda[7]. Se repite en las descripciones del distrito de Wyncote en *Ezra Pound's Pennsylvania* de Noel Stock[8]. En el nivel más básico, y como en tantas urbes y suburbios norteamericanos, las calles del Wyncote de Pound tienen nombres de árboles. Incluso la Casa de la Moneda de Filadelfia, donde trabajaba su padre, estaba en la esquina de las calles *Juniper* (enebro) y *Chestnut* (castaño) en el mismo centro. Pound, recordando Wyncote en 1957, se acuerda de su padre plantando perales, melocotoneros y cerezos, y pregunta a su corresponsal por el roble (»bastante alto en 1900») y «EL manzano». Cuando hacia el final de su vida es liberado del Hospital de Saint Elizabeth y regresa a pasar un par de días en Wyncote, sale en mitad de la noche a buscar una encina que él y un amigo plantaran tras la iglesia hacía años.

En sus memorias *An End to Torment* (New Directions, New York, 1979), H.D. habla de la «dríade o druida que Ezra había evocado tan intensamente» en los poemas de Hilda; escribe sobre la casita en el arce donde se abrazaban – «ningún "acto" posterior, aunque biológicamente consumado, había tenido la significación de los primeros abrazos *demivierge*», dice – y al evocar la escena en que su padre, el

[7] *En la novela autobiográfica de H.D.* HERmione *(New Directions, New York, 1981), p. 63, Hermione (H.D.) recurre a George Lowndes (Ezra Pound) para que la defina como «un reflejo de alguna encarnación perdida, una maníaca de los bosques, un demonio de los árboles, una dendrófila neuropática».*

[8] *Ver Noel Stock,* Ezra Pound's Pennsylvania *(The Friends of the University of Toledo, 1976).*

Profesor Doolittle, mostró la puerta a Pound, lo hace acordándose del movimiento de la casita en el árbol de unas páginas antes («Oscilamos con el viento. No hay viento. Oscilamos con las estrellas. No están lejos.» Aquí se ve, quizá, por qué al escribir «El árbol» para ella Pound hubo de arrancar del poema de Yeats en que el poeta recuerda haber sido un árbol con la estrella polar y el carro entre sus hojas.) He aquí la evocación de H.D. – lo que es notable en ella es su conciencia de la continuidad biográfica y poética desde los días silvestres en el jardín de su padre hasta una de las arboledas sagradas más memorables de Pound en los *Cantos pisanos*, Canto LXXIX:

> Estábamos arrollados juntos en un sillón cuando nos descubrió mi padre. Yo «desaparecí». No estaba allí. Me desenrollé. Me puse en pie; Ezra se puso en pie a mi lado. Parece que debimos oscilar, temblando. Pero no creo que lo hiciéramos. «Señor Pound, no digo que algo estuviese mal...». Señor Pound estuvo todo mal. Te conviertes en un sátiro: un lince, y la chica en tus brazos (dríade, la llamabas), pese a su frágil virginidad aún no perdida, es *ménade*, *basáride*. Dios nos libre del Canto 79, uno de los *Cantos pisanos*.
> Señor Pound, con tu magia, tus «extraños hechizos de vieja deidad», por qué no completaste la metamorfosis. Pasito, pasito, pasito, ... vamos Lince mío.

H.D., como Pound, re-vivía conscientemente el mito. En su largo poema *Helen in Egypt* – «mis propios cantos», como dice ella – se identifica con y defiende a Helena de Troya. En las memorias nos habla con ingenua intensidad de la identificación de Pound con Odiseo, «El nombre de su padre era Homero». En el extracto que acabo de citar se ve cómo las leyendas que sustentaron la juventud de ambos en Pennsylvania son aún aquéllas a las que regresa Pound en el Canto LXXIX y en el cautiverio. Tengo la impresión de que el pasaje del lince en LXXIX era más famoso entre los lectores angloparlantes hace veinte años de lo que lo es ahora: George Dekker escribió entonces breve pero sutilmente sobre él en su excelente libro *Sailing after Knowledge* (Routledge and Kegan Paul, London, 1963). Como tantos de los pasajes de bosque sagrado a lo largo de los cantos, éste empieza al amanecer con mélides –las ninfas de los árboles frutales– desfilando con Dioniso y las basárides. Pero ahora el ensueño se despliega desde un ir nombrando a lo Christopher Smart figuras míticas y compañeros de cautividad:

Oh Lince, despierta a Sileno y a Casey
Agita las castañuelas de las basárides.

Dekker escribe del pasaje del lince, con sus referencias a Kore (Perséfone) y su haber comido de la granada, que contiene un «tratamiento oblicuo y muy hermoso de la fascinación de una chica joven por el sexo». Si esto es verdad, el coro de los linces corrobora convincentemente la impresión de H.D. sobre su asociación con aquellos días juveniles en Pennsylvania, en su transformación del paganismo swinburniano y la moda anticuada de los poemas de Hilda en algo universal y perdurable. He aquí un extracto de esta extensa sección del poema:

«No comáis de él en el mundo inferior»
Mira que el sol o la luna bendiga tu comer
Κόρη Κόρη por las seis semillas de un error
o que las estrellas bendigan tu comer

Oh Lince, protege este huerto,
Guarda del surco de Démeter

Este fruto tiene un fuego dentro
Pomona, Pomona
Ningún cristal es más claro que los globos de esta llama
¿qué mar es más claro que el cuerpo de granada
sosteniendo la llama?
Pomona, Pomona,
Lince, monta guardia en este huerto
Que es llamado Melagrana
o el campo de granadas
El mar no es más claro en azur
Ni los helíades trayendo luz.

He aquí a Pound entre el mito y la vida, juntando los hilos de una existencia trágica; remontándose a la experiencia que había tenido en su juventud de la metamorfosis, de una unión mística con el mundo de los árboles, el mundo de «EL manzano»; recreando la vulnerable sexualidad de aquel tiempo que debió ahondar la experiencia; y, poco después, va a dirigirse directamente a la chica que compartió con él la

experiencia en las palabras «Δρυάδ [Dríade] tus ojos son como las nubes sobre Taishan / Cuando algo de la lluvia ya ha caído / y la mitad aún queda por caer.» He aquí a Pound, estabilizado frente a su propia testarudez y rencor por una visión en la que el sexo juvenil, el mundo de los árboles y los linces de Baco–Dioniso traen calma y orden a esa voluntad suya incesantemente exacerbada.

Son la exacerbación de la voluntad y los intentos de la voluntad de hacer el trabajo de la imaginación lo que hace de vastas extensiones de los cantos una lectura tan tediosa. Pound quiere resolver el universo y termina entonces confesando en *Versiones y fragmentos*, publicado en 1968, el último de los volúmenes de cantos,

> Que perdí mi centro
> combatiendo al mundo.
> Los sueños chocan
> y se hacen añicos –
> y que traté de hacer un paraíso
> terrestre.

En este extraordinario volumen de pedazos, Pound ha abandonado tanto su voluntario didactismo como la pretensión de que los cantos pudieran alcanzar jamás una coherencia formal definitiva. La poesía gana inmensamente: *Versiones y fragmentos*, publicado tras cincuenta años de trabajo en este poema «excesivamente largo», sigue siendo uno de los libros más bellos de Pound. ¡Cincuenta años! ¿Quizá es que los trechos tediosos de Pound en este extenso poema no resultan más que los trechos tediosos de cualquier otro poeta que haya trabajado largamente pero en poemas *distintos* –digamos Browning, Tennyson, Victor Hugo? Lo dudo. Los cantos fracasan– si es que ésta es la palabra adecuada– por dos razones primordiales: porque (como dice Pound del Ulises de Dante) no ha «[puesto] en orden su propia voluntad», y porque sigue hasta un extremo más bien sin precedentes el estilo metafórico, en el que se cuenta con la mente del lector para re-conformar los fragmentos en significaciones. Lo asombroso es que los cantos triunfen con la frecuencia en que lo hacen y que, durante décadas, Pound pueda todavía empalmar de forma convincente sus motivos fragmentados, como tratará de mostrar mi último ejemplo.

Concluyo con la transformación por Pound de la historia de Procne, Filomela, Itis y Tereo. La abordó por primera vez en el Canto IV de

1919, una obra relativamente temprana. Como la historia de Baucis y Filemón, se extiende a través de los años: se va entrelazando íntimamente con la historia de la vuelta a casa de Odiseo, y así con el propio ansiado regreso de Pound desde el campo de prisioneros en Pisa. Escribiendo allí los *Cantos pisanos*, con la ruina de la Italia de Mussolini en torno, la amenaza del juicio o una posible ejecución siempre inminente, por momentos hubo de parecer que para Ezra Pound–Oûtis–Odiseo no habría regreso a casa.

Volvamos a días menos desesperados, a ese cuarto canto de 1919 – un canto cuya composición precede de hecho al Canto II en el que, como vimos, Pound podía identificarse confiadamente con Dioniso. En su primer tratamiento de la historia de Filomela / Tereo, Pound anticipa el uso que Eliot hará de ella en *La tierra baldía*, y el contraste con Eliot difícilmente podría ser mayor. Mientras que Eliot va a valerse del mito para expresar su propia alienación, respondiendo a la sugerencia de la lengua cortada y también a la promesa del canto poblando «el desierto con voz inviolable», Pound coloca la historia en una secuencia de montaje con otros mitos, sugiriendo la metamorfosis de temas comunes por parte de culturas diferentes. La más relevante sobre la canibalización de Itis es la historia provenzal del marido de Soremonda sirviéndole el corazón de su amante Cabestán. Pound – una vez más anticipa aquí a Eliot – usa el truco de una llamada de pájaro reiterada (Procne como golondrina) para empalmar los incidentes, por vía del nombre del niño, el grito de la golondrina, y lo que marido y mujer se dicen mutuamente. El latín aquí está reelaborado a partir del «tres veces [llamó] tristemente a Itis» de Horacio:

> ¡Ityn!
> Et ter flebiliter, Itys, Ityn!
> Y fue hacia la ventana y se arrojó,
> Y entretanto, entretanto, golondrinas gritando:
> ¡Ityn!

El poema se vuelve al momento anterior a que Soremonda se arroje por la ventana y su marido dice:

> «Es el corazón de Cabestán en el plato.»

Y Soremonda replica:

«¿Es el corazón de Cabestán en el plato?
Ningún otro sabor habrá de reemplazarlo.»
Y fue hacia la ventana,
la delgada barra blanca de piedra
Formando un arco doble;
Dedos firmes y lisos asieron la piedra firme y pálida:
Se balancearon un momento,
y el viento que venía de Rhodez
Prendió sus mangas de lleno.
... las golondrinas gritando:
¡'Tis. 'Tis. Ytis!

La historia de Ovidio no se repite hasta el ciclo pisano y esta vez sentimos no sólo su metamorfosis a través de las culturas, sino en la mente de un hombre, pues atrae hacia sí temas contrapuntísticos que reiteran o ironizan la desgracia de Pound–Odiseo. Para Pound, ahora, no es posible un equivalente del gran gesto operístico de «Ningún otro sabor habrá de reemplazarlo»: con frecuencia todo lo que puede hacer es escuchar el engranaje y choque de los contenidos de su propia mente.

En el ciclo pisano, Canto LXXIV, un lector atento casi espera una repetición del motivo de Itis por la vía del sonido Oûtis, Oûtis de Odiseo: ¿es esto un preludio a algún juego de palabras sobre «It is» (es), «Itis», «Ityn»? Aparentemente no. Luego cuando Pound continúa, en cuestión de unas líneas, contando la historia del dios aborigen Wanjina, cuyo padre le retira la boca por haber nombrado demasiadas cosas, uno espera de modo similar que va a remitir a la historia de Tereo–Filomela de la lengua silenciada. No lo hace. Por lo menos todavía no. Sin embargo, resulta difícil no creer que todo esto estaba removiéndose en alguna parte en el fondo de su mente, pues al de tres cantos vuelve a salir a la superficie.

Ahora bien, en los cantos tempranos, Pound ha citado y re-citado un fragmento del coro que precede inmediatamente a la entrada de Agamenón en la primera obra de la Orestíada de Esquilo:

Helenaus, heleoptolis, helandros

Pound, aquí en un contexto de pasiones destructivas, remite con un juego de palabras este coro a Helena de Troya y Leonor de Aquitania, mujeres fatales ambas. Una vez más está remitiendo de una cultura a

otra. El coro en sí significa «Destructora de hombres, destructora de ciudades, destructora de barcos»[9]. En Esquilo este coro nos está preparando para el regreso de Agamenón – que está afuera con la profetisa desatendida, Casandra, en el equipaje. Sabemos que su esposa, Clitemnestra, es hermana de Helena, así que debemos esperar lo peor de ella, re-alertados por esos juegos de palabras. En el campo de detención pisano, el coro y su contexto adquieren una vida renovada en la mente de Pound. En primer lugar, él (Oûtis–Odiseo) piensa en seguida en ese lugar común de los estudios clásicos – los regresos contrastados de Agamenón y Odiseo de la guerra de Troya. En este nuevo contexto del final de otra guerra, Clitemnestra aparece en el ciclo pisano como la gemela destructiva de Helena, jactándose sobre el cadáver de su esposo: «como un perro ... y un buen trabajo / [...] muerto por esta mano».

En el Canto LXXVII se produce una repetición del tema del nombrar por vía de uno de los otros prisioneros y seguidamente la re-introducción de Wanjina, el dios sin boca:

> y Tom llevaba un disco de estaño, una tapa de lata circular
> con su nombre en ella, tan sólo:
> pues Wanjina ha perdido su boca.

Sigue un trecho a lo Eliot de papel blanco y silencio. En cuestión de líneas Casandra – la que tiene una boca y una lengua y sin embargo nadie escucha sus profecías – está en escena:

> el viento loco como Casandra
> que estaba tan sana como todos ellos.

Un espacio en silencio y luego:

> Sorella, mia sorella.

Que Casandra, silenciada, desatendida en sus profecías, se parece a Pound viene señalizado tanto por el espacio en blanco como por «Sorella, mia sorella», – «Hermana, mi hermana». Y una vez que ha traduci-

[9] *La versión de Robert Fagles en Penguin del* Agamenón *reproduce oportunamente los juegos de palabras en inglés como «Helen! / Hell at the prowls, hell at the gates / hell on the men-of-war».*

do mentalmente del italiano, uno se da cuenta de que el desesperante hábito de Pound de dificultarnos arbitrariamente la lectura le ha escondido a uno, bajo la frase italiana, un fragmento del poema de Swinburne «Itylus»:

> Golondrina, mi hermana, oh hermana golondrina.

Éstas son las palabras de la Filomela privada de lengua a Procne: Pound está viajando así de vuelta al poeta que, como dijo, mantenía vivo un grado de paganismo «en una era de papel-mâché», mientras que Eliot, con su «Oh golondrina golondrina» en *La tierra baldía*, viaja de vuelta a Tennyson, el poeta de fe cristiana impedida.

«Sorella, mia sorella» llega hacia el final del Canto LXXVII. El LXXVIII tiene una repetición del motivo de Itis del Canto IV – «ter flebiliter, Itys» («tres veces [llamó] tristemente a Itis», como cité anteriormente) – que llega casi inmediatamente después de la reaparición de Casandra:

> Casandra, tus ojos son como tigres,
> sin ninguna palabra escrita en ellos.
> Tienes también yo llevado a ninguna parte
> a una casa de infortunio y no hay
> final alguno para el viaje.

Lo que está ocurriendo con implicitud conmovedora en el ciclo pisano es que el tema de no tener una lengua, el tema de los sufrimientos de Odiseo y su regreso, y el tema del regreso de Agamenón (en el caso de Pound la cuestión de cualquier posible regreso es algo dudosa) se atraen mutuamente. Al hacerlo, fragmentos de los temas se activan de repente y, como en una obra musical, alcanzan una prominencia inesperada, crecen uno del otro y se espejan mutuamente. Así, probablemente hay otra razón – si se quiere, musical – por la que Casandra y la historia de Tereo se confrontan en el *collage* de motivos de Pound. Pues en el *Agamenón* de Esquilo, cuando la cautiva Casandra entra en el velatorio de Agamenón preguntando «Apolo [...] / a dónde me has traído ahora, a qué casa» (y Pound cita esta línea), el coro la compara con «el ruiseñor que medita la tristeza, / llora a su hijo, su hijo»[10]. Puede decir-

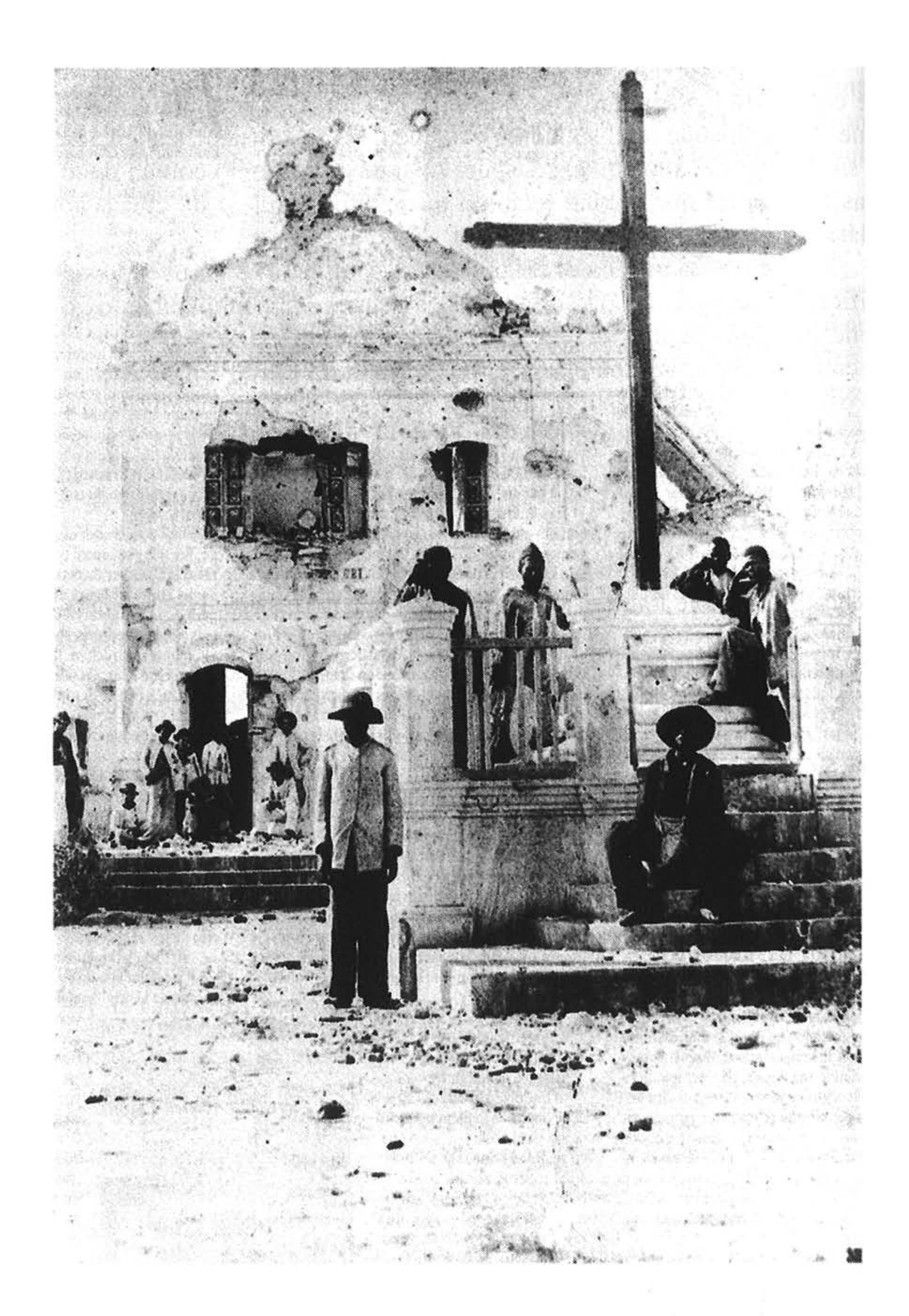
[10] *Esquilo está usando aquí la versión del cuento en que Procne, madre de Itis, se convierte en el ruiseñor y su hermana Filomela en la golondrina.*

se con cierta justicia que Pound está siendo hiper-comprimido, mas lo que está ocupando aquí su mente y lo que dota de elocuencia silenciosa a su alusión fue alguna vez, después de todo, patrimonio común de todas las mentes que habían recibido un mínimo siquiera de educación clásica.

Y los motivos musicales fragmentados continúan construyendo significaciones según avanza el ciclo. Los pájaros –presumiblemente golondrinas que partían de cerca del campo– escriben las notas de su escala de tiple sobre los hilos del telégrafo en el Canto LXXXII. Esto evoca el grito repetido, «¡Terreo! ¡Terreo!» Tereo, el hombre violento, lleva ahora, por asociación, a la idea de la guerra. La guerra nos devuelve circularmente, en este mismo canto, a los fanales –«una mecha en Cnidos, un gusano de luz en Mitilene»– que traen las nuevas de la caída de Troya en el arranque del *Agamenón.*

Desde luego, hay un hilo inquietante que recorre las notables recurrencias de Pound a la Casa de los Atridas y a la Casa de Tereo. Maneja el parecido entre Casandra y él con cierto tacto y con llamativa energía poética. Pero la curiosa falta de conocimiento de sí mismo persiste en este infierno que ya no es sólo «para otros»: la Troya que ha caído aquí es la Troya de las potencias del Eje, las profecías suyas que fueron ignoradas incluyen las vociferantes emisiones en Radio Roma que realizó en tiempo de guerra. Wanjina nombró demasiadas cosas y le fue arrebatada la boca. Pound, en su propia vida, hubo de sufrir todas las implicaciones de la sabiduría semiculta de esa imagen. Su propia pérdida de lengua, la afasia –quizá hasta cierto punto autoimpuesta– que le asaltó en el remordimiento finalmente reconocido de los 60, rima de modo patético con los mitos que durante mucho tiempo habían girado en su mente y que, como un Odiseo vuelto por fin a casa en Italia, debió vivir en mortificación y en silencio.

(Traducción de Ibon Zubiaur)



Iglesia vieja, la menor de las dos iglesias de Canudos

La esquiva huella del futurismo en Argentina. Piero Illari

May Lorenzo Alcalá

Un tópico que siempre ha estado al margen de los estudios sobre el futurismo –posiblemente porque casi todos los especialistas son italianos[1]– es el de la huella que dejó dicho movimiento en América Latina. Esta investigación de un personaje del movimiento casi desconocido, Piero Illari, emigrado a Buenos Aires en 1924, pretende ser una contribución para llenar ese vacío.

I

El primer *Manifiesto Futurista* se publicó en *La Nación*[2] de Buenos Aires antes que en Italia. Esta aseveración, que parece disparatada, es absolutamente verificable: la primera definición panfletaria de lo que convertiría en *su* movimiento[3], fue escrita en francés por Filippo Tommaso Marinetti y reproducida en *Le Figaro* de París, el 20 de febrero de 1909; su traducción al castellano la hace Rubén Darío, que estaba en ese momento en la capital francesa, y la envía a Buenos Aires, al diario de que era corresponsal, donde se reproduce el lunes 5 de abril de ese mismo año, es decir un mes y medio después. En Italia se difundirá en la revista dirigida por Marinetti, *Poesia*, entre junio y julio –en un número múltiple, 3, 4, 5 y 6, año V correspondiente a

[1] *En el catálogo de la famosa muestra* Futurismi e futuristi, *realizada en el Palazzo Grassi de Venecia, en 1986, los dos únicos países latinoamericanos que están representados son México y Argentina; éste sólo por Pettoruti quien, como se sabe, hizo obras con alguna vinculación con el movimiento por un corto período (1916-1919 aprox.)*

Como una excepción a la falta de expertos latinoamericanos en futurismo puede mencionarse a la brasileña Annateresa Fabbri.

[2] *Existe información, no confirmada hasta ahora, de que aún antes del 5 de abril de 1909, otra publicación de Buenos Aires lo habría reproducido. También una discusión, a mi parecer completamente estéril, respecto del valor de la traducción de Gómez de la Serna respecto de la de Darío.*

[3] *El movimiento como tal, es preexistente, especialmente en pintura. Además, en 1904, el mallorquín Gabriel Alomar había dado una conferencia, en el Ateneo de Barcelona, titulada* El futurismo, *que publicaría en forma de libro el año siguiente.*

abril, mayo, junio y julio de 1909– es decir, alrededor de tres meses después que en Buenos Aires.

Esta primicia periodística no será, sin embargo, augurio de fertilización rápida ni directa. Sólo a principios de la década del 20 se publican en el Río de la Plata algunos pequeños ensayos[4] sobre el futurismo, de muy diferente nivel y calidad: destaca, por lo conciso y agudo, el de Alberto Candioti: *Pettoruti, futurismo, cubismo, expresionismo, sintetismo, dadaísmo*[5]. Como dirá Pettoruti en sus memorias[6], tal era el desconocimiento del movimiento, que la palabra *futurista,* por esos años y en el sur de América, se convirtió en sinónimo de loco y excéntrico.

Habrá, sí, artistas que serán futuristas circunstanciales, como el propio Pettoruti, quien hizo obras vinculadas a la corriente por dos o tres años; futuristas aparentes, como Oliverio Girondo, que confeccionó un manifiesto a medida, el de *Martín Fierro,* y una obra poética que se espanta de los avances tecnológicos –*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*–; o futuristas involuntarios, como Borges, que será citado por Marinetti como tal, en un artículo denominado *Le futurisme mondial,* en el número 9, del 11 de enero de 1923, de la revista *Le Futurisme. Revue Synthétique Illustrée*, Milán[7].

La misteriosa inclusión de Borges, al que Marinetti conocería personalmente en 1926, posiblemente fue una consecuencia de que, en 1920, cuando el argentino escribía *los poemas rojos* y simpatizaba con la revolución bolchevique, había colaborado en la revista italiana *Poesia*, por entonces bajo la dirección de Mario Dessy, pero que había sido fundada y seguía bajo la tutoría de Marinetti. Ese pecado de juventud pudo haber sido suficiente porque, si en algo era riguroso el italiano, era en el registro de los nombres de colaboradores y conocidos.

Lo contrario sería suponer que Filippo Tommaso tenía la sutil capacidad para detectar la huella de su movimiento en medio de la espesura de las metáforas y los neologismos porque, lo que es cierto es que el futurismo había llegado al Río de la Plata disimulado en otras corrientes cuyas estéticas había ayudado a constituir, como el ultraísmo de Cansino Assens y el vibracionismo de Barradas.

[4] *También una revista,* Los raros: una revista de orientación futurista, *número único, 1920, dirigida por Bartolomé Galíndez.*

[5] *Editorial Intercontinental. Berlín- Buenos Aires, 1923.*

[6] *Pettoruti, Emilio,* El pintor frente al espejo, *Solar/Hachette, Buenos Aires, 1968.*

[7] *Reproducido en:* Album Borges, *Selección Jean Pierre Bernès, La Pléiade. Gallimard, 1999.*

Pero, aunque los portadores humanos se sucedan y las informaciones lleguen, la semilla del futurismo ortodoxo continuará esterilizada. Candioti anticipa dos de las razones de la falta de convocatoria del futurismo en América Latina. Dice que su actitud destructiva del pasado es propia de la decadencia europea –se refiere al período inmediatamente anterior y posterior a la primera guerra– y que el belicismo, aún antes de que se produzca la alianza expresa entre futurismo y fascismo –alrededor de 1923–, consecuencia de la continua afrenta que representa la ocupación del Trieste por el extranjero en los fundadores del movimiento, todos nativos del norte de Italia.

La tercera razón, que Candioti no podía entrever debido a falta de perspectiva histórica, por la que en Argentina no habrá un movimiento futurista sino casos aislados de artistas futuristas[8], es que la vanguardia rioplatense está relacionada sociológicamente con la clase alta o media alta, beneficiaria directa de la economía agrícolo-ganadera exportadora. Los integrantes del grupo Florida son instruidos, educados y frecuentemente también ricos, por lo que miran los cambios que la introducción de la tecnología y la inmigración masiva van a generar con recelo y desconfianza –aunque se trate de una actitud inconsciente.

II

Filippo Tommaso Marinetti llega al Cono Sur –Buenos Aires, Córdoba, Montevideo– en junio de 1926, después de haber pasado los meses de abril y mayo en un convulsionando Brasil[9]; el futurismo ya está en decadencia en Europa. Bautizado en 1909, tiene una infancia feliz, pero el que se instaura como padre, después de haber afirmado en 1920 por medio de una *Proclama della Direzione del Movimento,* que había una separación entre el movimiento artístico y político futurista, en el 23, en el número 6 de la revista *Futurismo* de Milán, anuncia que *Mussolini é il capo della nuova Italia.*

En 1926, no sólo la fachada fascista del movimiento futurista preocupa a los vanguardistas argentinos, sino el convencimiento de que cualquier gesto desmesurado, cualquier exceso de celo en el tratamiento del visitante, el mínimo desliz de cordialidad, puede dejarlos com-

[8] *Ver: May Lorenzo Alcalá.* Vanguardia argentina y modernismo brasileño: años 20. *GAL. Buenos Aires. 1994.*

[9] *Igual que (8).*

prometidos políticamente con algo que no comparten, justamente ellos, que evitaban pulcramente mezclar el arte con la ideología, aun con aquéllas con las que simpatizaban[10].

Por eso, cuando cordialmente agasajan a Marinetti con las comidas que eran de práctica en el grupo vanguardista porteño, especifican que se honra al movilizador de la nueva sensibilidad, al agente de un movimiento que resquebrajó los cimientos del academicismo, lo que no significa adherir a sus compromisos políticos ni a sus propuestas estéticas.

La muestra de homenaje al visitante en *Amigos del Arte* es, entonces, concordante con esa posición: los artistas que participan no son necesariamente futuristas sino vanguardistas en un sentido amplio: Norah Borges, Xul Solar y Emilio Pettoruti –quien ya había realizado, en 1924, una muestra en Buenos Aires completamente cubista–; también participan de ella Vautier y Prebisch, los arquitectos que pertenecen al *staff* permanente de *Martín Fierro* y Piero Illari, un italiano residente en Argentina y que es, en realidad, el único auténtico futurista entre los colaboradores que han publicado en la revista antes de la visita de Marinetti.

Piero Illari había nacido en Parma el 16 de junio de 1900, hijo de Pilade y de Zaira Franzoni. Fue maestro elemental, revolucionario hasta en los métodos de enseñanza y se repartió entre la militancia política y el arte. Primero socialista, después comunista, fue jovencísimo representante en el 21, –designado por la sección de Diolo, Parma, Busseto y Borgo San Donnino– al Congreso Nacional del Partido Socialista de Livorno. Constituye, junto a Umberto Filippini y otros, la federación comunista parmesana, de la que llega a ser secretario ese mismo año.

Fue corresponsal del *Ordine Nuovo* y fundó en Parma, en el 22, *L'Idea Comunista* – que duró pocos números por la hostilidad de los dirigentes del Partido Comunista de Italia. En julio, entrando en abierta contradicción con los órganos centrales, deja el partido. La razón de la fricción, que no está del todo clara, Paolo Briganti[11] la relaciona con un conflicto interno de Illari, al mismo tiempo futurista y comunista, después de que el futurismo fuera condenado, en cuanto incompatible con la ideología comunista.

[10] Martín Fierro *dejó de salir, según la tradición, por la negativa de Evar Méndez a comprometer a la revista con la candidatura de Yrigoyen. Por su parte, el Grupo Boedo, asociado políticamente con la izquierda era, según Oliverio Girondo,* reaccionario en arte (Informe de los Directores de Martín Fierro. *SADE. Buenos Aires. 1949).*

[11] *Paolo Briganti,* Poeti di Parma nel novecento, *Battei, Parma, 2002.*

Como escritor colaboró, desde las postrimerías de 1921 al fin del año siguiente, con la *Difesa artistica,* de Renzo Pezzani. Después fundó y dirigió *Rovente* (31 de enero de 1923), como una página futurista dentro de la revista de su amigo Pezzani, y más tarde como periódico independiente (23 de marzo al 19 de mayo de 1923) que, a pesar de su corta vida, demostró una gran independencia de Marinetti, dando lugar a la otra voz, la del futurismo antifascista[12].

Estuvo vinculado al pintor Antonio Marasco –a quien cita en su primera incursión en *Martín Fierro*– , y su grupo futurista de Florencia, y también al anarco-futurista *La Spezia* cuyos integrantes eran militantes antifascistas y muy críticos de Marinetti. Pero sería a causa de la muerte de Pezzani que, terminada la segunda guerra y el dominio fascista en Italia, Illari tiene su –posiblemente único– contacto posterior a 1927 con la prensa de ese país: en marzo de 1952 envía una carta desde Buenos Aires, que se publica en la *Gazzetta di Parma* el día 31 de ese mes[13]. Ese homenaje da testimonio de la nostalgia de su tierra, a la que nunca volvería, y de los tiempos compartidos con su amigo, es decir la época del futurismo rampante y todavía liberado de ataduras fascistas.

Porque alrededor de 1924 muchos comunistas italianos, ante la evidencia del avance del fascismo, deciden buscar otros horizontes; entre ellos el joven Piero Illari que parte hacia Argentina, aunque aún no se haya develado si la causa de la huida fue efectivamente ideológica. Desde ese momento, la reconstrucción[14] de su itinerario creativo se convierte en un verdadero rompecabezas, entre otras razones por su ambivalente vida familiar.

III

Según los registros migratorios, *Pierino* Illari, nacido en Parma en 1900, ingresó en territorio argentino el 19 de febrero de 1924, a bordo del buque *Principe di Udine*, siendo inscripto como *periodista.* El príncipe Umberto de Saboya inició su visita oficial al país el 6 de agosto de ese año, por lo que la leyenda familiar de que vino a cubrirla en calidad de profesional de la noticia pierde consistencia ya que, hasta para aquellos años, seis meses de antelación es demasiado tiempo.

[12] *Hasta aquí, nuestra fuente fue el libro de la nota anterior.*

[13] *Agradezco a Andrea Briganti haberme suministrado esta carta y las primeras pistas para la investigación de Illari en Argentina a través de su: «Per la biografia di un futurista: Piero Illari»,* Malacorda *N°. 101, Parma, marzo-agosto, 2002.*

[14] *Realizada con la colaboración, en la investigación de campo, de Jorge Cordonet.*

Permaneció en Argentina más de dos años, por lo menos hasta junio de 1926, pues aparece en todos los actos vinculados a la visita de su cofrade futurista, Filippo Tommaso Marinetti. No se sabe cuándo volvió a Italia exactamente, pero sí la fecha de su retorno definitivo al Río de la Plata: el 26 de noviembre de 1927, en que fue registrado como *jornalero*[15]. Estos datos permiten suponer que su primer viaje se debió a la conveniencia de «desaparecer por un tiempo», y el segundo al convencimiento de que era imperioso emigrar definitivamente, tanto como para nunca más volver a su país de nacimiento.

La existencia de un impedimento, o de un fantasma en el pasado italiano de Piero Illari que, a pesar de la nostalgia de la tierra natal ejemplificada en la nota para la *Gazzetta di Parma*, le hace rechazar la vuelta a Italia, queda cristalizada en dos ocasiones: a principios de la década del 50 hace viajar a la Argentina a sus padres ya ancianos y en los setenta, cuando recibe el *Premio Stampa Italia all' Estero* como reconocimiento a su labor periodística, que incluye el pasaje y gastos para ir a la península, los rechaza argumentando que ya no tiene parientes al otro lado del Atlántico.

Si bien no puede ser considerado un fundador de la revista *Martín Fierro*, sí fue uno de sus primeros colaboradores registrados como tales, en el número 12/13 de noviembre de 1924, donde no está Borges, por ejemplo. La primera aparición de Illari en la citada revista había sido en el número 7, del 25 de julio de 1924, presentado por Pedro Juan Vignale, quien dice:

> «PIERO ILLARI. Llegó de ultramar para sentarse a la primera cena de Martín Fierro. Gastaba un monóculo insolente, como una inquieta pregunta sobre la interjección de la corbata».
> «Nunca le preguntamos cómo supo de nosotros. Amamos el misterio, las cosas imprevistas y fatales, y cuando le vimos llegar así, sin pasaporte, ¡un aparecido!, nos abrimos de brazos como ante el retorno de un camarada muerto».
> «Nos habló de muchas cosas, aunó su espíritu al nuestro en las antipatías y en las admiraciones y convino con nosotros en que todo estaba por hacer...Nos hicimos amigos – ya éramos amigos».

[15] El sustantivo jornalero se usaba para los inmigrantes que venían a trabajar por el jornal, o paga diaria, es decir sin profesión ni puesto fijo. En este caso, puede tratarse de una confusión ya que en su ingreso de 1924 se consignó giornalista/periodista.

«Cuando salimos a la calle se emocionó ante el peso de todas las lindas mujeres: entonces, estrechamos aún más nuestra amistad. Después no nos volvimos a ver. No importa; bastaron unas pocas horas de charla para que este muchacho fuese uno de los nuestros.»

«Sabemos que trabaja, que es corresponsal de un importante diario milanés» –se refiere a *L'Ambrosiano*, dirigido por Umberto Notari, donde escribían Marinetti, Depero, etc. pero también otros vanguardistas no futuristas– «director de una revista de vanguardia, Rovente, y que desde hoy colabora en estas columnas. Sean para él todos los triunfos. P.J.V».

En la misma página se publica su artículo *Representación gráfica y cromatizada de los estados de ánimo*, con ejemplos gráficos pero sin color, que ya habían sido reproducidos en Italia, el 19 de marzo del año anterior, en su revista *Rovente.* El poeta se presenta a la vanguardia argentina con un ensayo y diseños gráficos –*pictografía conceptual*, la llama Salaris[16]–, del tipo de los experimentados contemporáneamente por otros futuristas, como Giuseppe Steiner y la propia Benedetta Marinetti. Si bien su poesía de la etapa italiana tenía una fuerte carga tipográfica y, en el número siguiente de *Martín Fierro* publicará un poema (8 y 9, de agosto/septiembre de 1924), es posible que su vocación, como la de Depero y Balla sobre la *reconstrucción futurista del universo* (manifiesto de 1915) lo estuvieran orientando hacia cuestiones más cotidianas, más utilitarias que la poesía.

Vignale lo describe como «elegante con un toque de esnobismo ubicado en el monóculo, buen mozo, misterioso y sobre todo, admirador de las mujeres argentinas que se le cruzan por la calle. Parte de su misterio es haber llegado sin recomendación y sin pasaporte». Este detalle, que puede ser una broma vanguardista, no habría ahorrado la mención al Príncipe heredero de Italia si él lo hubiese siquiera mencionado, porque los martinfierristas adoraban los títulos aunque fueran ficticios, como el del buen Vizconde de Lascano Tegui.

En el número 14/15 de *Martín Fierro*, de enero de 1925, bajo el letrero *Bibliografía*, se anuncia que «Nuestro amigo y colaborador Piero Illari ha editado recientemente un número argentino de su revista "Rovente futurista", como homenaje de confraternidad. Contiene textos de

[16] *Salaris, Claudia.* Storia del Futurismo. *Editorial Riuniti. Roma. 1992.*

Illari, Marinetti, Eduardo Pettoruti, Alfonsina Storni, Evar Méndez, Pedro Juan Vignale, Luciani, Bragaglia, Franco, Casavola, Cerati, Rognoni, Braga, Marasco, Jannelli, Castelli, Andreosi. Ilustraciones de Prebisch, Vautier, Balla y Marchi. Lujosa presentación, valentía crítica, humorismo, modernidad excepcional».

La redacción del párrafo induce a pensar que, cuando se publica el número 14/15, la revista *Rovente Futurista,* en su versión argentina, ya estaba en la calle. Sin embargo, como otras informaciones de *Martín Fierro* –anuncios de libros que nunca se publicaron o viajes que no se concretaron–, nos quedará la duda. Su eventual existencia, por su parte, es reforzada por la aparición en el *Archivo Marinetti* en la *Beinecke Library* de la Universidad de Yale de dos ¿objetos? que parecen ser: un volante de publicidad y las tapas de *Rovente Futurista,* versión argentina, sin sus páginas interiores.

Después de esa mención, en 1925, Illari reaparece en *Martín Fierro* en 1926, con motivo de la visita de Marinetti; el menú de la comida que se le ofrece a éste, reproducido en *Giornale d'Italia*[17] del 17 de junio de 1926, es decir al día siguiente de la realización del homenaje, da la pauta de la cercanía de Illari al grupo de la revista: *Suprema de pescado alla Girondo//Filete de carne alla Méndez//Pollo a la Piantadina//Ensalada Volta // Gâteau Illari // Caffè alla Pettoruti.*

En el número 29/30 de principios de junio de 1926, había escrito una columna denominada *Marinetti: apóstol de energía* donde, después de describir la situación de somnolencia que vivía la poesía antes del futurismo que, según su diagnóstico «requería un asalto de fondo», dice: «Precisábase construir el nuevo superhombre mecánicamente. Y aquel superhombre dinámico nacido de los asaltantes y fantásticos ingenios futuristas se llamó *Mafarka»* – se refiere a la novela de Marinetti.

Pero, después de las obvias alabanzas dedicadas al visitante, Illari no olvida el pasado y registra su esperanza de que el futurismo vuelva a ser una estética para todas las ideologías, es decir no exclusiva del

[17] *El* Giornale d'Italia *fue uno de los diarios en italiano que, con más continuidad, se publicó en Argentina durante el siglo XX. Fue fundado en la década del 10, posiblemente en 1916, por Bruno Cittadini. Entre sus sucesivos directores estuvo Folco Testena, el diplomático-escritor que hizo aquella pintoresca traducción del poema* Martín Fierro, *de guitarra por bandolina, y que firmara bajo el pseudónimo de Comunardo Braccialarghe. Los últimos años, en que ya no salía diariamente sino con penosa intermitencia, estuvo bajo la responsabilidad de Edoardo Castella. A diferencia de* Risorgimento *e* Italia de Ultramar, *no fue declaradamente fascista durante el gobierno de Mussolini. Posiblemente por ello, a partir del final de la guerra, en que tantos ex colaboradores del Duce emigran a la Argentina, pierde entidad y páginas, hasta desaparecer a finales de los setenta.*

fascismo, como era por esos años: «Y Marinetti fue y es el Apóstol de Energía (sic) que ha sabido animara todos los amigos y enemigos, nacionalistas y comunistas, favorables y hostiles, viejos y jóvenes.// En Italia y el mundo esto lo han sentido todos».

En el número 30/31, de principios de julio del mismo año, donde se registran las actividades realizadas con motivo de la visita de Marinetti, Illari firma un artículo titulado *Benedetta*, en homenaje a la mujer de Marinetti como artista plástica y escritora futurista. En la parte superior de la misma página se reproduce la foto de la comida ofrecida a los visitantes, la del menú con *gâteau Illari;* en ella nuestro personaje aparece en la zona central, de pie, justo detrás de Fillippo Tommaso.

Los actos realizados en homenaje a Marinetti incluyeron la exposición ya mencionada en *Amigos del Arte,* de la que participa Illari. Los testimonios denominan su aporte de manera distinta: el propio Marinetti[18] los llama *cuscini*[19]; *Crítica* dice, «decoraciones» y otro medio califica a Illari de «decorador». *Giornale d'Italia* registra que son almohadones, con los siguientes nombres: Amistad; Sensación tropical; Paisaje de mujer; Cara y careta; Flor; Descargando; Retrato; Sombrero para baile; Limones; Canasta y Sensación plena (18 de junio, *La Giornata de Marinetti*).

La sola lectura de los registros periodísticos de la participación de Illari en la exposición de *Amigos del Arte*, puede confundir o llevar a interpretaciones equivocadas. Illari era amigo de Fortunato Depero, un futurista de su misma generación, es decir de la segunda gleba, el más exitoso de ese grupo generacional. No sólo porque vivió y trabajó en Nueva York por un largo período, sino porque amplió el ámbito de aplicación del futurismo a todas las disciplinas artísticas y para-artísticas. Hizo escenografías, vestuarios, publicidad, diseño gráfico y de moda, etc.

Este despliegue multidisciplinario quedó plasmado en la *Casa mágica futurista*, experiencia de Illari reprodujo en el número del 7/8 de *Rovente*, de mayo de 1923. Ella debía abarcar todos los elementos que son necesarios para la vida cotidiana, con diseño y mecanismos futuristas, incluyendo la utilización plástica de las telas, es decir usándolas para pintar[20]. Trozos de tejidos, cosidos y articulados como pinceladas,

[18] *F.T.Marinetti.* Taccuini. 1915/1921. *Soc. Ed. Il Mulino. Roma. 1987. A pesar de su título, incluye como apéndice, las notas de Marinetti de su gira por América del Sur en 1926.*

[19] Cuscini: *almohadones.*

[20] Depero futurista. *Libro editado con motivo de la muestra de igual nombre, curada por Gabriella Belli y realizada en The Wolfsonian Florida International University Miami Beach, Florida, del 11 de marzo al 26 de julio de 1999.*

que conformaban una suerte de cuadro funcional, a ser utilizado como materia para múltiples objetos de la vida cotidiana. Por eso la expresión *cuscini*, o almohadones, utilizada por Marinetti en su diario de viaje, no debe ser considerada despectiva sino descriptiva de un tipo de producto artístico que los futuristas más jóvenes estaban experimentando.

Como se dijo, no hay certeza en cuanto a la fecha en que Illari volvió a Italia, pero puede haber sido contemporánea al final del viaje de Marinetti –hasta cabe que éste lo convenciera para intentar el retorno. Pero lo que está claro es que, a pesar del grado para afinidad que los martinfierristas demuestran tener con él, ya no aparece en la foto de «Inauguración de nuestro local», en el número 32 de agosto de 1926, ni en el número 34 de octubre del mismo año, en la comida ofrecida «al maestro Ansermet».

Algún testimonio induce a pensar que, a su vuelta en 1927, dio clases a hijos de italianos pudientes, actividad que parece haber alternado con la publicidad. Sin embargo, según una carta que envía a su amigo Fortunato Depero[21], a poco de llegar ya ocupaba un cargo directivo en la empresa *El Heraldo*, una de las primeras, y ya histórica, agencias de publicidad del país. En ella le pide que le envíe diseños para publicidad de cigarrillos, aperitivos, vinos, bizcochos, chocolate, té, calmantes, muebles, fósforos, aceite, quesos, manteca, caramelos y restaurantes bailables. Esta referencia y la correspondencia posterior entre ambos, sugieren que algunos diseños gráficos reproducidos en diarios y revistas de la época serían de Depero.

Como puede verse, aún con la escasa información disponible respecto de sus actividades desde que llegó a la Argentina y hasta 1930, todo parece indicar que trató de establecerse en el ambiente cultural local como un futurista típico de la segunda gleba a la que pertenecía generacionalmente, pero la poca receptividad del medio y su propio aislamiento respecto de la «cocina del movimiento» –tanto por razones geográficas como por las contradicciones ideológicas, posiblemente aún no resueltas del todo– terminaron venciéndolo.

No puede aventurarse si la decepción fue la razón que lo llevó a refugiarse en Villa Mercedes, San Luis, donde se mudó al casarse con María Haydée L'Huillier en 1930, o si el hecho de ser obligado a fijar residencia en la provincia aumentó su aislamiento y dificultó sus posibili-

[21] *Carta de Illari a Depero de 1928. Repositorio: Archivo Depero. Rovereto. Italia.*

dades de interactuar con otros intelectuales. Lo que sí está claro es que, a partir de ese año, sus actividades vanguardistas se van espaciando.

IV

Al instalarse en Villa Mercedes hace construir el mobiliario de su casa de Avenida Mitre 624, que compartirá con María Haydée, según los patrones futuristas. Ese hecho puede ser interpretado como una forma de resistencia a la chatura del medio donde la situación social y económica de la familia de su mujer lo obligará a vivir, pero también como una demostración más de su adhesión a los postulados del *Manifiesto de la Reconstrucción Futuristas del Universo* (1915), de Balla y Depero, que había encontrado su expresión más acabada en la *Casa Mágica Futurista* (1923) de este último.

En Villa Mercedes da clases de italiano en el Colegio Nacional local –hoy No. 2 «Juan E. Pedernera»– entre septiembre de 1931 y diciembre de 1949[22], mientras la mujer llegaría a ser regente[23] de la sección primaria de la Escuela Normal local. También trabaja sucesivamente como promotor de dos compañías de seguros –*La Franco Argentina* y *Continental*– tarea que comparte con su amigo y cuñado Jorge Wargon. La relación con displicentes alumnos, a los que el italiano debería parecerles un idioma absolutamente inútil, y con usuarios potenciales de pólizas, no está a la altura de las pretensiones intelectuales que Piero había demostrado durante las dos décadas anteriores.

Tal vez en la búsqueda de un nuevo grupo de pertenencia, en esa ciudad comienza a vincularse con la colectividad e instituciones italianas: en 1935, por ejemplo, firma una carta pública con un conjunto de connacionales, defendiendo la denominación de la Plaza Cristóbal Colón (Cristoforo Colombo) de la ciudad puntana, que está a punto de ser modificado. También, según testimonio de un familiar cercano, hace vender las alhajas de su mujer cuyo precio dona a Italia para ayudar en la guerra de Abisinia.

En 1936 tendrá una suerte de escapada futurista, ya que va a acompañar a Filippo Tommaso Marinetti en su segundo viaje a la Argentina,

[22] *Información de archivo, suministrada por el Colegio No. 2 «Juan E. Pedernera» de Villa Mercedes, que es continuador del Colegio Nacional de Villa Mercedes, certificada por profesor Roldán, Director, y Eva de Gómez, Secretaria.*

[23] *Testimonio de Mario Federigi, actual Presidente de la Sociedad Italiana de Villa Mercedes, San Luis, y ex alumno de María Haydée.*

con motivo del XIV Congreso de Pen Club Internacional, encuentro que iba a adquirir un alto voltaje, debido a las denuncias que haría Stephan Zweig respecto de la persecuciones a los judíos por parte de nazis y fascistas. Marinetti, obviamente, asumió la defensa del régimen de Mussolini. Illari no aparece en las actas por no ser socio de ningún PEN Club nacional, por lo que se desconoce su actitud al respecto[24], aunque se sabe que durante la segunda guerra tuvo serias diferencia políticas con su suegro, que era francés[25].

Con motivo de este viaje o como consecuencia de él[26] se publica *Mafarka*, la novela de Marinetti, en castellano con ediciones idénticas en México –Editorial El Quijote– y en Buenos Aires –Editorial Torambas con prólogo de Piero Illari.

Paralelamente al proceso de desprendimiento de su compromiso vanguardista, Illari va aumentando su vinculación con su colectividad; esa relación se estrechará sin interrupción, incluyendo el período inmediatamente posterior a la guerra que se caracterizó por el ingreso de muchos ex fascistas al país. Todo lo dicho hace suponer que no sólo había abandonado cualquier relación con el Partido Comunista, sino que tenía simpatías por el movimiento de Mussolini.

Sin embargo quedan dudas razonables al respecto, debido al testimonio de su nieta: «Mi abuelo murió en 1977 y poco después aparecieron personas de dudosa procedencia, preguntando sobre actividades políticas de mi abuelo en el Partido Comunista mientras vivió en Argentina. Ahí se percató mi padre de la posible razón de la "escapada" de Piero de Italia, de lo que nunca quiso hablar, de por qué nunca relató nada sobre sus actividades en Italia antes de venir, y de por qué jamás quiso regresar allá. Con mucho miedo por nosotros, mi padre quemó todos los papeles que encontró que pudieran dar lugar a «malos entendidos» sobre nuestro comportamiento político (nunca mi padre ni nadie de mi familia tuvo militancia política de ninguna especie). Recuerde que estábamos en plena marcha de lo que dio en llamarse "Proceso de Reorganización Nacional" y que no hacía falta brindar demasiadas razones para convertirse en un desaparecido, bastaba algún

[24] *XIV Congreso Internacional de los PEN Clubs. 5-15 de septiembre de 1936. Discursos y Debates. Editado por el PEN Club de Buenos Aires. 1937.*

[25] *Los datos familiares provienen de su nieta, Renta Illari, o de sus sobrinas Ingrid Hamar de Pisauri y Cristina Wargon, a quienes agradezco su buena disposición para colaborar con la investigación.*

[26] *La edición no incluye la fecha, pero en el prólogo se hace referencia a 1929, lo que da certeza de su publicación posterior a ese año.*

escrito sospechoso, o algún antecedente familiar dudoso. Por lo tanto, lo que pudo haber desapareció»[27].

Tal vez la verdad sobre la ideología de Piero esté en el resumen que hizo una de sus sobrinas: «Era un *bon vivant* , un *charmeur* encantador que seducía a niños y adultos, capaz de adoptar cualquier posición para agradar o para conseguir una posición social. Pero, especialmente, si había una mujer en el medio»[28].

Desde el inicio de la década del 50 y hasta después del fallecimiento de María Haydée (1970), Piero vivió casi permanentemente en Buenos Aires; todas las evidencias apuntan a una separación de hecho de la pareja y a que en los lugares donde habitaba ella, Villa Mercedes y después Córdoba, se mantenía la ficción del matrimonio detrás de la fachada de esporádicas visitas de Piero a su único hijo, Renato. Las prolongadas ausencias se explicaban por la actividad laboral del hombre que, según se dijo, se definía como agente de seguros. Una desaparición de más de un año, a principios de esa década se disimuló tras una misión de Piero en Venezuela, con el fin de abrir allí una oficina de su compañía; el viaje realmente existió.

Por entonces, su viejo amigo y presentador en *Martín Fierro,* Pedro Juan Vignale –que también había cambiado de rumbo ideológico haciéndose nacionalista y después peronista– era embajador en Venezuela, por lo que puede suponerse que con su apoyatura institucional o por su sugerencia, Illari y Wargon, asociados a ajedrecista Miguel Najdorf, aprovechan el *boom* petrolero para colocar seguros con pingües beneficios.

Con esa ganancia, Piero adquiere un departamento en la capital y vive muy holgadamente, de una manera muy diferente a lo que representaba su familia. Definido por personas que lo trataron por esa época como buen mozo y elegante[29], iba muy bien vestido y tenía una apariencia mucho más juvenil de lo que realmente era. Se exhibía en los ambientes frecuentados por la inmigración italiana con una estupenda mujer, a la que presentaba como esposa; según los mismos testimonios, formaban una *pareja de película.*

Al margen de su actividad como agente de seguros, Piero estuvo vinculado a varios medios de prensa que se editaban en Buenos Aires[30],

[27] *Testimonio de Renata Illari, en email del 14 de abril de 2004.*

[28] *Testimonio de Cristina Wargon.*

[29] *Testimonio de G. Bonzi, ex Gerente de Relaciones Públicas y Prensa de Alitalia.*

[30] *Testimonio de Dante Rugica, antiguo Agregado de Prensa de la Embajada de Italia en Buenos Aires.*

para abastecer las necesidades informativas de los nuevos inmigrantes en su idioma original – en el *Giornale d'Italia* escribió por lo menos desde 1950[31], pero como era redactor, sus artículos no están firmados todavía.

Por supuesto, se sigue carteando con su amigo Depero[32] quien concluida la guerra se siente acosado, como todos los artistas vinculados al fascismo, por lo que planea un escape. Dice estar considerando la Argentina y «propuestas» de trabajo hechas por Illari. Aunque el artista termina volviendo a los Estados Unidos, lugar donde ya había vivido en los veinte, esta correspondencia da la pauta de que Piero siguió teniendo influencia en el medio publicitario argentino.

También en el aspecto intelectual, como en el personal, Piero demuestra haber llevado una doble vida: la familia ignora casi completamente su pasado vanguardista, tanto el período italiano como el argentino; no conservó archivo ni biblioteca; sus sobrinas y nietos dicen que no hablaba de literatura o arte, aunque sí que durante las décadas del cincuenta y sesenta estuvo bastante vinculado al medio teatral, lo que sugiere un nuevo lazo con Vignale, que se había casado con la actriz Mimí Gambier.

Sólo después de la muerte de María Haydée, a quien cuida dedicadamente en un prolongado proceso de arteriosclerosis, levanta su departamento de Buenos Aires y se instala en Córdoba con la familia de su hijo, quien le ha dado dos nietos, Renata y Bernardo. Desde allí hace la corresponsalía para del *Giornale d'Italia*, que ya está en franca decadencia. En sus notas, algunas ahora visiblemente firmadas[33], se ocupa de las actividades de la colonia italiana en la provincia.

En 1974 se casa con María Emilia Lean, una señorita de edad madura, natural de Cosquín, ciudad a la que se muda. Con motivo de la enfermedad que lo llevaría a la muerte, cáncer de intestino, da su último testimonio del espíritu de la modernidad: hace terapia para enfermos terminales.

El diseño gráfico y publicitario argentino al que, no sólo la tipografía futurista derivada de *le parole in libertà* marinettianas sino la estética general vinculada a la velocidad y a la energía[34] permeó durante

[31] *Igual que nota anterior.*
[32] *Carta de Illari a Depero de 1950. Repositorio: Archivo Depero. Rovereto. Italia.*
[33] *Aparece firmando en las ediciones del 29 de enero y 5 de febrero de 1975, por ejemplo.*
[34] *Giovanni Fanelli y Ezio Godoli.* Il futurismo e la grafica. *Ed. Comunità. Milano. 1988.*

décadas, tienen una deuda no saldada con Piero Illari quien, desde las oficinas de *El Heraldo* y su contacto con Fortunato Depero, abrió el surco de la única huella real y consecuente que marcó el futurismo en el Río de la Plata, más allá de casos aislados, como los de los pintores Juan Bay y Juan Cruz Mateo[35].

N.B. El único ejemplar conocido de la edición argentina de la revista *Rovente,* dirigida por Illari, fue hallado por la autora en el Archivo Marinetti de la Beinecke Library de Libros Raros de la Universidad de Yale (Estados Unidos).

[35] Ambos pintores que siguieron la estética futurista, pero que no tuvieron ninguna vinculación entre sí, por lo menos conocida.



Militares de Río Grande do Sul en la guerra de Canudos

El ejército argentino visto por el cine nacional

José Fuster Retali

Cuando Leopoldo Galtieri asumió el poder del Proceso de Reorganización Nacional, en diciembre de 1981, el régimen militar había perdido gran parte de la fuerza que tuviera en sus inicios, cada vez se hacía más difícil justificar o disimular la represión indiscriminada contra toda forma de disenso, bajo la excusa del «aniquilamiento» de la subversión y los partidos políticos comenzaban a reagruparse.

Por lo tanto, resultaba imperioso un gesto que reforzara el alicaído poder militar. Dicho gesto debía, por otra parte, retaliar los lazos entre gobernantes y gobernados, y concitar la mayor adhesión posible. Fue así que desde comienzos de 1982, y en el mayor de los secretos, Galtieri comenzó a planear la que él creía sería su obra maestra: la recuperación de las Islas Malvinas, en poder de Inglaterra desde 1833. El plan «vinculaba un objetivo nacional soñado por todos los argentinos con sus propias ambiciones de constituirse en el continuador institucional del régimen militar»[1].

Mientras tanto, el descontento sindical por la creciente inflación y el agravamiento de las condiciones económicas de los trabajadores se manifestó en concentraciones de protesta que la CGT organizó el 30 de marzo en todo el país y las fuerzas policiales reprimieron con una violencia inusitada. El pueblo cada vez se enfrentaba con mayor furia al gobierno y a lo que éste representaba como cercenamiento de las libertades individuales.

Sorpresivamente, en la madrugada del 1 al 2 de abril, buzos tácticos y efectivos del Regimiento 25 de Infantería desembarcaron cerca de Port Stanley. Horas después, el país se enteraba de que las Malvinas volvían a ser argentinas luego de casi ciento cincuenta años. «Un jubiloso frenesí sacudió a la sociedad entera y, de un momento a otro, el gobierno que tres días antes había sido clamorosamente repudiado se revestía ahora de una enorme popularidad»[2]. Al día siguiente, una mul-

[1] *Luna, Félix.* Nuestro tiempo. *Buenos Aires, Hyspamérica, 1984. Tomo 20, p. 32.*
[2] *Luna, Félix.* Op. cit. *p. 54.*

titud con banderas argentinas se concentró en Plaza de Mayo para celebrar el acontecimiento y Galtieri pudo concretar su sueño de asomarse al balcón de la Casa Rosada, como un nuevo líder popular, para recibir las vivas de la ciudadanía intoxicada por una oleada de triunfalismo.

Los avatares de la guerra son bien conocidos. Se envió a defender las islas a soldados conscriptos mal pertrechados, sin ninguna instrucción militar y, en muchos casos, provenientes de zonas climáticas totalmente diversas, como el Chaco o Corrientes, a quienes los rigores del clima antártico perjudicaron tanto o más que las balas enemigas. El auxilio exterior supuesto por Galtieri nunca llegó; por el contrario, el presidente estadounidense Ronald Reagan llamó «mi amiga» a Margaret Thatcher, dejando en claro que asumía la defensa del país atacado, y Argentina quedó prácticamente aislada en el contexto internacional, con el solo apoyo verbal de algunos países latinoamericanos.

El rasgo más notorio de la guerra de las Malvinas es que fue la primera vez que las Fuerzas Armadas argentinas participaron de una acción militar contra un enemigo externo, y que, con la honrosa excepción de la Fuerza Aérea, demostraron su total incapacidad estratégica y de armamento en un hecho para el que se suponía debían estar preparadas. Sin embargo, no fue esa la imagen que durante décadas se procuró inculcar en el concepto popular. El ejército había sido parte importantísima en el establecimiento de la Argentina como país independiente durante el siglo XIX, y esa actuación había generado entre ellos la idea de que pertenecían a una especie de casta, que excluía al resto de la ciudadanía civil.

A falta de una verdadera aristocracia, los militares se fueron convirtiendo en un referente de lo que un «hombre de bien» debía y podía ser. Ellos eran el paradigma de la valentía, la honradez, la sana camaradería y el espíritu de cuerpo. Ese fue el mensaje que se procuró transmitir, y el cine pareció colaborar grandemente con sus fines.

El surgimiento del cine sonoro en Argentina fue casi simultáneo con el primero de los golpes militares que, hasta 1983, alteraron periódicamente el normal desarrollo de las actividades democráticas en el país. El 6 de setiembre de 1930, fuerzas al mando del general José Félix Uriburu derrocaron al presidente Hipólito Yrigoyen. El golpe de Uriburu inauguró una década de fuerte presencia pública de las Fuerzas Armadas, con graves limitaciones de las libertades personales, y con el apoyo tácito o explícito de las clases terratenientes, las que se vieron favorecidas en muchos casos con los negociados prohijados desde el gobierno.

En ese contexto, el cine nacional, cuya producción se orientaba mayoritariamente a un público femenino[3] inició un tímido acercamiento hacia los temas de contenido castrense. Cronológicamente, la primera película fue *La muchachada de a bordo* (1936, Manuel Romero), que narraba las desventuras de un grupo de conscriptos de la Marina (Luis Sandrini, Tito Lusiardo, José Gola) embarcados en el A.R.A. Rivadavia. Pese al carácter humorístico del argumento, el filme molestó a Matías Sánchez Sorondo, presidente de la Comisión Nacional de Cultura, por la forma en que quedaban expuestas las Fuerzas Armadas[4]. En rigor de verdad, más allá de mostrar, sin demasiada profundización algunas de las humillaciones a las que eran sometidos los reclutas «para hacerlos hombres», la trama hacía hincapié en el sentimiento de camaradería e incluso dejaba claro el principio de subordinación, pues uno de los soldados (José Gola) renunciaba a la mujer amada (Alicia Barrié) para que ésta hallara su felicidad junto al oficial (Santiago Arrieta), quien sin duda le brindaría mayor seguridad futura. La película fue un gran éxito, afianzó el estrellato de Luis Sandrini y, como dato anecdótico, la canción que se escuchaba en ella, y que según el argumento era compuesta por el personaje de Gola (en realidad el autor era el mismo director Manuel Romero) se transformó en la marcha oficial de la Armada. Sin embargo, las quejas de Sánchez Sorondo motivaron que la Dirección Cinematográfica Argentina sugiriera al presidente Justo el dictado del decreto Nº 98.998/37, que en su artículo 1º establecía la aprobación previa del argumento y de la película realizada, cada vez que éste tratara sobre historia argentina, instituciones o defensa nacional, y en el 5º autorizaba el decomiso inmediato de los filmes que no se consideraran adecuados[5].

Las citadas presiones marcaron el carácter que deberían tener las producciones cinematográficas que se centraran en la vida y las instituciones militares. El mejor ejemplo lo constituye una película de 1937 *Cadetes de San Martín* (Mario Soffici). Según Ricardo Donaire: «*Cadetes de San Martín* expresa claramente el imaginario nacionalista que intentaban imponer algunos sectores de la clase dominante para legitimar el nuevo modelo de acumulación capitalista basado en una política

[3] *Ver Fuster Retali, José: «La virgen y la prostituta, imágenes contrapuestas del deseo masculino a través del cine argentino». En:* Chasqui, Revista de Literatura Latinoamericana *(Arizona State University) vol. 30 nº 2, Nov. 2001 p. 68.*

[4] *Sánchez Sorondo, Matías, citado por Horacio Campodónico en «El Estado y el cine argentino». Revista* La Mirada Cautiva, *Museo del Cine, Buenos Aires, junio 1997.*

[5] *Argentina. Presidencia de la Nación, Decreto nº 98.998/37.*

de sustitución de importaciones. Este nacionalismo declarado apuntaba básicamente al control ideológico ya que en el plano económico no impedía los pactos comerciales con los países centrales (...) Más bien su intención era la exclusión social de las clases trabajadoras en su mayoría de origen inmigrante»[6]. En la mencionada película se hace una apología de la institución castrense centrada en la vida de un joven cadete del Colegio Militar y sus relaciones con su familia, sus compañeros y sus superiores. En el mismo análisis, Donaire dice: «... Juan Carlos, como cadete, aparece relacionado tanto con militares de su mismo rango como con superiores. La relación con sus compañeros es de camaradería y amistad, que llega a identificarse con el «espíritu de cuerpo» militar. Esto aparece remarcado en la escena de la ducha en el Colegio Militar donde los cadetes se enjabonan mutuamente[7]. Hay pocas escenas donde Juan Carlos se relaciona con sus superiores. Sin embargo, con respecto a la relación entre los cadetes y la institución militar, podemos inferir que el sistema de recompensas y castigos propios del Ejército es visto como justo y funciona como incentivo. A través de las nociones de «sacrificio» y de «deber» se inculcan valores como la honestidad, la lealtad y la integridad a los cadetes, quienes los adoptan como metas personales. El orgullo del cadete al ser elegido abanderado, nos muestra cómo la institución lo recompensa y cómo esa meta es considerada como propia»[8].

La misma actitud apologética puede ser encontrada en otras dos producciones de la misma época, ambas dirigidas por Carlos Borcosque: *Alas de mi patria* (1939) dedicada a la Aviación y *Fragata Sarmiento* (1940) sobre la Marina. En todas ellas se exaltaba la honradez, la nobleza, el respeto y la amistad como valores básicos puestos como ejemplos de conducta a imitar. Respecto de la primera, Claudio España comenta: «El film sirvió para evidenciar el poderío aéreo argentino, a muy pocos años de comenzado el avance de la aeronáutica (...) en el film se muestra la obsesión por volar y alcanzar objetivos que parecían imposibles. Se expresa el optimismo del triunfo y la vitalidad de saber que esa emoción de ganar se siente por ser argentino»[9]. A la luz de

[6] *Donaire, Ricardo y otros. «El imaginario sobre los militares en el cine argentino de la «Década Infame», en Mallimarsi, Fortunato y Marrone, Irene:* Cine e imaginario social. *Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1997. p. 206.*

[7] *Nota del autor: La homosexualidad aún no se había inventado.*

[8] *Donaire, Ricardo y otros. Op.cit. p. 195.*

[9] *España, Claudio.* Argentina Sono Film. Medio siglo de cine argentino. *Buenos Aires, Editorial Abril, 1984. p. 148-149.*

acontecimientos posteriores que marcaron la historia de los últimos cincuenta años del siglo XX en Argentina, resulta difícil conciliar estos altos ideales éticos con el afán de poder, el mesianismo, las graves violaciones a los derechos humanos, los negociados, el enriquecimiento ilícito y el asesinato propios de los gobiernos *de facto* que se alternaron al frente del país y que culminaron en las atrocidades del Proceso iniciado en 1976.

Sin embargo, salvo los filmes antes citados, que en todos los casos contaron con el beneplácito de la crítica y con gran adhesión popular, no se insistió en este tipo de cine. En las contadas ocasiones en que nuestra cinematografía se acercó a la historia nacional se prefirió acudir a acartonadas biografías de figuras señeras del pasado, como José de San Martín en *Nuestra tierra de paz* (1939, Arturo S. Mom) o Sarmiento en *Su mejor alumno* (1944, Lucas Demare); o a historias románticas en las cuales el período histórico servía como fondo y poco o nada tenía que ver con la acción. Un caso típico es la declamatoria biografía de Mariquita Sánchez de Thompson *El grito sagrado* (1954, Luis César Amadori) en la que se hace transitar a la heroína por distintos episodios de la historia argentina –las Invasiones Inglesas, la Revolución de Mayo, la creación del Himno Nacional, etc.– pero en la que el objetivo fundamental parece ser que la protagonista, encarnada por Fanny Navarro, actriz favorita del período peronista, pronuncie frases altisonantes sospechosamente parecidas a las de los discursos públicos de Eva Perón. De tal manera, el aparente retrato de una patriota de la época de la independencia se transforma en una suerte de prefiguración de la esposa del Presidente, muerta poco tiempo antes.

De igual forma, las escasas películas dedicadas a las instituciones militares continúan complaciéndose en mostrarlas como modelos de honradez e hidalguía. A este período corresponden *Crisol de hombres* (1954, Arturo Geminitti) sobre el ejército, y *La última escuadrilla* (1951, Julio Saraceni), sobre la Fuerza Aérea. Tanto una como otra adolecen de la misma simplificación y maniqueísmo. La primera presenta a un grupo de conscriptos de distintas clases sociales que se vinculan en ocasión de ser convocados para el servicio militar obligatorio; se muestran sus problemáticas personales y se los convoca en torno de un superior (Pedro Maratea) comprensivo y paternal, quien aporta soluciones y consigue transformarlos en «hombres útiles a la Patria». Hay música marcial, banderas desplegadas y conceptos apologéticos, pero se omite cuidadosamente cualquier mención a la arbitrariedad en el trato, el menosprecio a los soldados conscriptos por su condición de

civiles –«civilacho» era uno de los epítetos más comunes en el trato de los oficiales hacia la tropa- y las pésimas condiciones de alimentación e higiene en que solía desenvolverse la vida en los cuarteles, en especial durante el período llamado «de instrucción», que se desarrollaba habitualmente a campo abierto, a despecho de las condiciones climáticas. Cuando los conscriptos recién incorporados debían hacer guardias nocturnas bajo la lluvia o soportando bajas temperaturas y realizar ejercicios bélicos arrastrándose sobre tierra o barro, todo lo cual servía para fortalecerlos y «hacerlos hombres». Nada de esto aparece en la película y, lo que es más grave, tampoco fue útil cuando la guerra dejó de representar un juego de roles y se transformó en un hecho dramático y real.

Por su parte, *La última escuadrilla* se ambienta en la escuela de Aviación Militar de Córdoba. Aquí reaparecen los mismos elementos de camaradería, amistad, subordinación al oficial, quien sabe ganarse el respeto de los cadetes por su coraje y por demostrar que, bajo su máscara de hombre rudo existe una persona con capacidad de ternura y comprensión. Es curiosa la aparición de un rasgo sutilmente discriminatorio: uno de los cadetes (Juan Carlos Barbieri) es presentado como sensible en exceso, y si bien esta condición no pone en juego su identidad sexual (en las Fuerzas Armadas argentinas esas cosas no suceden), sin embargo representa un factor de riesgo, pues se lo asocia con la cobardía. Como es lógico, el desarrollo argumental presenta una vuelta de tuerca por la cual el pseudo cobarde se revela, finalmente, capaz de inesperados actos heroicos, con lo que se logra una trasmisión sin mancha del mensaje buscado.

El contenido optimista y procastrense de estas historias merece ser contrastado con el siguiente comentario de José Pablo Feinmann:

> «Así, la colimba siempre se planteó como un momento necesario en la vida de todo hombre, el momento de hacerse hombre. Y el método para acceder a ese estadio (la hombría) era el rigor. Ya se sabe: a golpes se hacen los hombres. La colimba era la expresión más perfecta y desaforada del machismo. El machismo es una filosofía que mide a los hombres por su resistencia al sufrimiento. El que más aguanta es el más macho, el mejor. Porque ser hombre es ser fuerte, físicamente fuerte, tolerar el rigor, soportar el dolor. No llorar jamás. Un hombre macho no debe llorar, dice un tango de Gardel. Nadie llora en la colimba. La colimba existe para que los hombres aprendan a no llorar. Para que los machos soporten todo sin quejarse, mordiéndose los labios, masticando una puteada, pero en silencio, enteros, sin quebrarse jamás. De aquí el exasperado machismo. Los valores de la colimba son la negación del mundo femeni-

no. Más exactamente: de eso que los machos creen y dicen que el mundo femenino es. Las mujeres lloran, los machos no. Las mujeres son débiles, los machos no. Las mujeres sufren, los machos no. Las mujeres hablan con voz suave, delgada, fina, los machos vozarronean, rugen. Todo esto –por decirlo de una vez y claramente– es nazismo puro»[10].

La crudeza del texto exime de mayores comentarios al respecto.

Durante la segunda mitad del siglo XX, los regímenes *de facto* que se impusieron adoptaron nombres rimbombantes que comunicaban al pueblo la idea de «refundación» del país. En cada ocasión, la toma del poder apareció justificada por la corrupción, la ineficiencia o la incapacidad de los gobernantes, fueran éstas reales o aparentes.

Pero la verdad pareciera residir en el ansia de los cabecillas de las insurrecciones por ocupar el espacio de poder vacante, y en el compromiso autoasumido por las Fuerzas Armadas, especialmente por el Ejército, de transformarse en celosos guardianes de un pretendido y difuso «ser nacional», cuyos alcance y características nunca han quedado del todo explicitados.

Empero, es curioso advertir que las campañas de difusión de su obra de gobierno, profusamente diseminadas por los medios de comunicación, en especial por la televisión y las revistas –recordar la actitud triunfalista desarrollada por el canal oficial ATC y por la revista *Gente* de Editorial Atlántida durante el conflicto bélico por las Islas Malvinas– no tuviera su correlato en la producción cinematográfica de las distintas épocas. En efecto, las Fuerzas Armadas sólo aparecen durante el Onganiato, reflejadas en tono de comedia en *Canuto Cañete, conscripto del 7* (1963, Leo Fleider, sobre argumento de Abel Santa Cruz) sobre las desventuras de un muchacho torpe en el servicio militar, filmada para lucimiento del cómico Carlos Balá; y en una lamentable «remake» de *La muchachada de a bordo* (1967, Enrique Cahen Salaberry) también con Balá, el cantante «pop» Leo Dan, y el detalle increíble de Tito Lusiardo interpretando ¡el mismo papel que treinta años antes! El resultado de este intento motivó el siguiente comentario irónico del crítico Jaime Potenze: «Sorprende la ligereza teñida de imprudencia, de las instituciones que en cierto modo lo han avalado, al permitir que se informe desde la pantalla que sin su colaboración el rodaje habría sido imposible»[11]. El resto

[10] *Feinmann, José Pablo.* La pedagogía del dolor. *URL: http//www.pagina12.com.ar/2001/supple/aniversario/pag07.html*

[11] *Potenze, Jaime. En:* La Prensa, *citado por Raúl Manrupe y María Alejandra Portela en* Un diccionario de films argentinos. *Buenos Aires, Corregidor, 1995. p. 385.*

de la filmografía argentina a lo largo de la década del 60 se diluye entre las comedias anodinas de Palito Ortega, la versión cinematográfica de algunos éxitos televisivos y algunas escasas obras de pseudodenuncia de lacras sociales tales como las drogas –*Los viciosos* (1962, Enrique Carreras), *Los hipócritas* (1965, Carreras), *Humo de marihuana* (1968, Lucas Demare)– o el comienzo de la actividad subversiva que alteraría radicalmente la estructura del país en la década siguiente *Los guerrilleros* (1965, Lucas Demare). Todas ellas adolecieron de los mismos mensajes finales moralizantes y una visión apologética de la Policía Federal y de la Gendarmería, cuya astucia y habilidad permitían en cada caso desbaratar las células delictivas. Sin embargo, es justo reconocer, en defensa de la comunidad cinematográfica, que la rigidez de las normas de censura imperantes en el momento imposibilitaban un tratamiento más sincero o adulto de los temas.

En 1959, un decreto del presidente constitucional Arturo Frondizi organizó la composición de una Comisión Asesora Honoraria. Sobre la base de esta Comisión se creó en 1968 el Ente de Calificación Cinematográfica, entre cuyos fundamentos figuraba que «(...) Las medidas de la presente ley son tomadas en resguardo de la salud moral del pueblo, de la Seguridad Nacional y de lo inherente a la preservación y funcionamiento de las características del estilo nacional de vida y de las pautas culturales de la comunidad argentina»[12].

La creación del citado organismo entronizaba la censura, si bien anteriormente ya se habían dado casos aislados de prohibiciones de películas por denuncias del Consejo Honorario o de particulares afectados.

La presión de la censura pareció aflojarse hacia 1971-72, cuando el general Alejandro Agustín Lanusse tomó el gobierno. Su período fue de una mayor liberalidad en la expresión artística, o tal vez lo pareciera en comparación con la rigidez manifestada durante el Onganiato hacia todo lo que representara una forma de disenso. No hay que olvidar que poco tiempo después de derrocar a Illia, en 1966, Onganía fue el inspirador de «la noche de los bastones largos», un allanamiento masivo realizado por las fuerzas de seguridad contra distintas facultades dependientes de la Universidad de Buenos Aires, que incluyó represión contra los estudiantes, detenciones a granel y motivó el exilio de numerosos profesores, en su mayoría acusados de no responder ideológicamente al régimen; o el cierre de la sede de la calle Florida del Instituto

[12] El Periodista de Buenos Aires *nº 31, 12 al 18 de abril de 1985. P. 30.*

Di Tella, un centro de arte del cual a lo largo de los 60 había surgido toda una generación de artistas que tenían como rasgo común el deseo de romper con las estructuras convencionales. El centro fue allanado en 1970 aduciendo difusas actividades de contenido izquierdista. Todo lo cual resultaba altamente coherente con el rol autoasignado de las Fuerzas Armadas como celosos guardianes de la moralidad.

En el plano cinematográfico era obvio que no podía esperarse una película ubicada en el contexto político, militar y gremial de la época. El ejército prefirió una vez más volver sus ojos hacia el pasado, y prestó su colaboración –no sin antes ejercer su censura sobre los argumentos– a experiencias épicas como *Martín Fierro* (1968, Leopoldo Torre Nilsson) y a sus sagas históricas sobre San Martín y Güemes en *El santo de la espada* (1970) y *Güemes-la tierra en armas* (1971), e incluso a algún tímido intento revisionista como *Rosas* (1972, Manuel Antín). Pero resultó entre patético e indignante que, simultáneamente con lo que se llamó «la masacre de Trelew» –el 22 de agosto de 1972, cuando un grupo de militantes guerrilleros detenidos en la cárcel de Trelew fueron fusilados por orden del gobierno, pretendiéndose hacer pasar el hecho como consecuencia de una fuga– se filmara una película tan autocomplaciente como *Mi amigo Luis* (1972, Carlos Rinaldi), que presentaba a Luis Sandrini personificando a un oficial del Colegio Militar que actúa como consejero de los jóvenes cadetes, en una especie de sublimación de sus instintos paternales, pues es soltero y no ha tenido hijos. Nuevamente la vida en la institución castrense es presentada como un paraíso de camaradería y buenos sentimientos, vuelve a presentarse el criterio de subordinación al mostrar a un cadete y a un teniente enamorados de la misma muchacha, con el consiguiente triunfo del oficial, y mueve a la reflexión preguntarse qué rol cumplirían esos traviesos jóvenes en una contienda. Lamentablemente, la respuesta la daría la realidad una década más tarde.

La asunción de Héctor J. Cámpora en 1973 –luego del triunfo del justicialismo en las primeras elecciones en las que participaba sin estar proscripto– y su posterior renuncia para permitir nuevos comicios de los que surgiría la tercera presidencia de Perón, acompañado en la fórmula por su mujer, María Estela Martínez, permitieron suponer que en el país se instauraba otra vez la democracia, pese a que los sangrientos enfrentamientos entre facciones del peronismo de izquierda y de derecha, ocurridos en las proximidades de Ezeiza el 20 de junio de 1973, cuando el anciano líder regresaba definitivamente al país, preanunciaban que la paz era sólo aparente. Pero dentro de ese contexto pudieron

finalmente filmarse –y estrenarse– películas tan valiosas como *La Patagonia rebelde* (1974, Héctor Olivera, basada en el libro de Osvaldo Bayer) que contaba el enfrentamiento entre trabajadores rurales y terratenientes extranjeros en Santa Cruz, trágicamente reprimido por el Ejército, durante la primera presidencia de Hipólito Yrigoyen (1920). Su estreno se complicó por una sugestiva demora del Ente para entregar el correspondiente certificado de exhibición»[13]. Pese a las presiones para impedir su estreno, el filme constituyó un gran éxito de crítica y público, tuvo una brillante carrera internacional –ganó el León de Plata en el Festival Cinematográfico de Berlín en 1975– y representó la primera vez en que las Fuerzas Armadas aparecían en una actitud antipática y represora de justos reclamos, dentro de la historia del cine argentino. Por otra parte, la situación geográfica de la acción, en el sur de la Argentina, y el hecho de los fusilamientos, la remitían inevitablemente como prefiguración de los recientes acontecimientos de Trelew. Por desgracia, el enrarecimiento de la situación política y social del país luego de la muerte de Perón en 1974 y el recrudecimiento de los hechos terroristas de izquierda y de derecha que caracterizaron el gobierno de Isabelita, trajeron como consecuencia el golpe militar de 1976, que iniciaría uno de los períodos más siniestros y oscuros de nuestra historia. A la vista de esta situación, la productora Aries decidió retirar de cartel la película. Sólo volvió a exhibirse en 1983, cuando ya el régimen militar había perdido toda fuerza represiva.

Por supuesto, no era dable esperar autocrítica ni objetividad en un régimen militar que iniciaba sus actividades bajo el pomposo título de «Proceso de Reorganización Nacional». Pero hubiera sido deseable que no se considerara al espectador cinematográfico medio tan ingenuo como para no advertir las intenciones ocultas en películas aparentemente tan inocuas como *Dos locos en el aire* (1976), que marcó el debut como director de Ramón «Palito» Ortega, «donde él mismo encarnaba a un teniente de la Fuerza Aérea compartiendo avatares de su profesión con su inquieto subordinado Carlos Balá. (...) *Clarín* destacó que el popular cantante-autor-productor-director había logrado «un tan generoso como decisivo apoyo de la Fuerza Aérea, merced a cuya colaboración una trama diáfana y con emocionados tonos patrióticos cobra dimensiones de rico espectáculo, con tomas registradas en la base de Córdoba y en la Marambio, con una cantidad de filmaciones

[13] *Varea, Fernando.* El cine argentino en la historia argentina, 1958-1998. *Buenos Aires, Ediciones del Arca, 1999. p. 56.*

hechas en vuelo y con un vistoso despliegue de efectivos y naves del arma»[14]. Lo mismo ocurriría con su siguiente película *Brigada en acción* (1977) ahora con los mismos actores como miembros de la Policía Federal; o con *Comandos azules* (1979) y *Comandos azules en acción* (1980, ambas dirigidas por Emilio Vieyra), justicieros y amantes de la paz, que luchaban contra terroristas o delincuentes frecuentemente soviéticos y obviamente comunistas, lo que confirmaba el combate contra el «enemigo apátrida» en el cual el Proceso proclamaba haberse enrolad.

Tampoco fue inocente la filmación de *De cara al cielo* (1978, Enrique Dawi), historia de heroísmos en el sur del país, en momentos en que la Argentina estaba amenazada por la inminencia de una guerra con Chile, que llevó incluso al desplazamiento de tropas hasta la zona de fronteras, y que fue abortada a último momento gracias a la gestión del cardenal Antonio Samoré, enviado del Papa Juan Pablo II.

Pero la presencia de un conflicto bélico era indispensable para los militares del Proceso, una vez «aniquilado» el enemigo interno y cuando cada vez se hacían más marcados el rechazo y la oposición popular a su política. Según comenta Beatriz Sarlo: «La aventura de Malvinas fue para la dictadura militar una ocasión para intentar la construcción de una unidad nacional indispensable a la supervivencia política de su régimen (...) durante los meses que duró la guerra, este objetivo fue parcialmente alcanzado en la medida en que millones encontraron, en un patriotismo recién descubierto el 2 de abril, un punto de identidad que la dictadura, entre otras cosas, precisamente había corroído»[15].

Pero la guerra culminó en un verdadero desastre, y el 14 de junio, luego de la rendición de las tropas que habían ocupado Port Stanley –rebautizado Puerto Argentino para la ocasión– el gobierno del general Galtieri reprimió brutalmente en Plaza de Mayo a quienes se habían congregado allí; muchos de ellos eran los mismos que dos meses antes habían vivado el inicio del conflicto. Dos días más tarde, el «general majestuoso» renunció sin el menor atisbo de autocrítica, y entregó el poder a Reynaldo Bignone, quien se encargaría de conducir el ansiado tránsito hacia la democracia.

El regreso de los soldados destinados en las Islas merece estar inscripto en un capítulo de la vergüenza nacional. Los mismos que los ha-

[14] *Varea, Fernando. Op.cit. p. 69.*

[15] *Sarlo, Beatriz, «No olvidar la Guerra de Malvinas». En:* Punto de Vista, *Buenos Aires, nº 49 (agosto), 1994. p. 12.*

bían calificado como «héroes» durante las acciones bélicas, se encargaron de esconderlos como a una lacra, prohibiéndoles el contacto con la prensa y dificultando hasta lo increíble su ya de por sí dolorosa reinserción en la vida cotidiana. Los años inmediatamente posteriores fueron testigos de gran cantidad de suicidios entre los excombatientes, y de sus inútiles reclamos acerca de pensiones prometidas y rara vez entregadas, tanto durante el resto del período militar como en los gobiernos democráticos que lo sucedieron. Recientemente, el diario *Clarín* publicó una serie de documentos recibidos por los ex soldados en los cuales se les «aconsejaba» (en realidad se les imponía) la conducta a seguir desde su retorno al continente. Estas instrucciones eran entregadas sobre todo a los ex combatientes a los que se ingresaba en el llamado CRPF (Centro de Recuperación del Personal de la Fuerza), cuyas unidades funcionaban en Campo de Mayo, en las escuelas General Lemos y Sargento Cabral, entre otras. Dentro de estas cartillas figuraban las siguientes recomendaciones –advertencias– ¿amenazas?:

«–No efectúe ningún tipo de comentario a persona alguna sobre apoyo logístico o sus deficiencias.

–Siempre que le pregunten por su estado, responda que se encuentra bien, que su moral es alta. No despierte preocupación en los demás.

–Recuerde que en una situación límite como es un enfrentamiento bélico suceden muchas acciones y se muestran actitudes personales muy cambiantes. No haga comentarios que dañen el prestigio de su Unidad.

–No deberá efectuar ningún tipo de comentario a persona alguna sobre su actuación en el Teatro de Operaciones.

–No deberá participar en encuestas, ni acceder a requerimientos periodísticos sin expresa autorización del Comando de quien dependa.

–Tratará, con respecto a los familiares, de crear conciencia para que no permitan un exceso de visitas a su domicilio, como así también comentarios sobre su persona, admitiendo que necesita descansar y recuperarse[16]».

Como puede apreciarse, dichas instrucciones configuraban un verdadero pacto de silencio que implicaba no sólo a los soldados sino incluso a sus familiares y allegados. Ya en democracia, en 1984 se filmó *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamin, sobre el libro de investigación de Daniel Kohn), pero su tema prefirió centrarse en las historias parti-

[16] *Diario* Clarín, *Buenos Aires, viernes 5 de abril de 2002, p. 24.*

culares de tres jóvenes convocados para luchar en Malvinas, sus vidas previas, su entorno familiar y la forma en que se relacionan durante la guerra. Como apuntes laterales aparecen las familias, su búsqueda de información una vez iniciadas las operaciones, y en uno de los retratos más simbólicos, el personaje de Ulises Dumont, el dueño de un bar donde trabaja uno de los protagonistas. A través de este personaje se muestra la parábola que los combatientes describieron a lo largo del año: primero niega ayuda económica a su empleado, luego lo despide como a un héroe cuando el joven viaja al Sur, y se conmueve hasta las lágrimas imbuido de triunfalismo para finalmente negarle su empleo cuando su antiguo operario regresa derrotado. Casual o causalmente, los militares aparecen sólo en forma tangencial, y las acciones en el campo de batalla se muestran de manera episódica y sin gran despliegue, probablemente por la falta de colaboración recibida por parte del Ejército para la producción de la película. Lo mismo ocurriría más tarde, con motivo de la filmación de *La Rosales* (1984, David Lipszyc), que trataba sobre el hundimiento de una cazatorpedera en 1892, en el cual sólo se salvó la oficialidad. La Marina negó su apoyo, el mar y el naufragio debieron reconstruirse en estudios, y la película se resintió por la falta de realismo de las que debieron ser sus escenas más sobrecogedoras. Sin embargo, quedó vigente la denuncia de ese extraño razonamiento darwiniano de supervivencia del más apto –y los más aptos eran los oficiales, por supuesto– y el contubernio existente entre las altas esferas del poder político y las máximas autoridades del arma para que el juicio posterior concluyera con la absolución de todos los implicados. Mientras tanto, el presidente Raúl Alfonsín, primer gobernante de la recuperada democracia, cumplía su promesa de someter a juicio a los integrantes de las tres primeras juntas de gobierno del período militar. No hubo absolución en este juicio, que marcó un hito histórico. Videla, Massera, Agosti y Galtieri fueron condenados a cadena perpetua en diciembre de 1985, y los demás recibieron penas menores, de acuerdo con la cantidad de violaciones a los derechos humanos de las que fueran acusados. El cine de la época, que abundó en películas sobre el período de la dictadura, ignoró sin embargo este importante episodio, al que sólo se menciona tangencialmente en algún diálogo de *La amiga* (1987, Jeanine Meerapfel), cuyo estreno fue demorado precautoriamente casi dos años, pese a contar con el aval que significaba que sus dos protagonistas –Liv Ullman y Cipe Lincovsky– hubieran ganado *ex aequo* el Premio a la Mejor Interpretación Femenina en el Festival de Berlín.

Por su parte, la actitud de Alfonsín le ganaba el odio de los militares y de sus adeptos. La presión que éstos ejercían lo obligó a concesiones que opacaron su imagen: en 1986 limitó la posibilidad de nuevos juicios con la ley de Punto Final, y en 1987, luego del amotinamiento de un sector de ejército conocido como los «carapintada», decretó la exculpación de los mandos intermedios por la ley de Obediencia Debida, que los justificaba en sus acciones bajo la excusa de haber tenido que cumplir órdenes. Pero ni estas disposiciones, que el pueblo interpretó como surgidas de la debilidad de una democracia reciente, ni el posterior indulto que el presidente Carlos Saúl Menem concediera a los condenados en diciembre de 1990, consiguieron retaliar los lazos entre las Fuerzas Armadas y la sociedad, la que siguió viéndolos ya no como guardianes del orden a los que se podía acudir en épocas críticas, bajo el lema de «aquí hace falta una mano fuerte», sino como un peligro potencial de disolución del nuevo orden democrático.

Nada de esto fue recogido por la pantalla argentina. Hubo, sí, gran cantidad de películas sobre el Proceso, pero se lo mostró en general desde el punto de vista de las víctimas, de sus consecuencias, o dando especial relevancia a los personajes de represores paramilitares, la «mano de obra». Pero por prudencia u omisión, se descuidó el punto de vista de los victimarios, y las Fuerzas Armadas quedaron así protegidas de un descrédito mayor.

La guerra de Malvinas dejó un saldo de casi 900 muertos, entre los que cayeron en los enfrentamientos en las islas y las víctimas del hundimiento del crucero A.R.A. «General Belgrano» el 2 de mayo, fuera de la zona de exclusión. En esta cifra no se incluyen, sin embargo los numerosos suicidios de los excombatientes ocurridos en años posteriores como consecuencia de traumas de guerra. Empero, otra muerte, más injustificada y absurda, serviría para marcar un nuevo punto de inflexión en las relaciones entre Fuerzas Armadas y sociedad.

El domingo 6 de mayo de 1994 el soldado Omar Carrasco, de 19 años fue golpeado por dos de sus compañeros, los soldados Cristián Suárez y Víctor Salazar, por orden del subteniente Ignacio Canevaro, en un baño del Grupo de Artillería 161 de la guarnición militar de Zapala, en la provincia de Neuquén. A consecuencia de los golpes recibidos, el soldado murió, y a partir de ese momento se tejió una espesa maraña de silencios y encubrimientos, hasta que su cuerpo fue encontrado un mes más tarde, el 6 de abril, en un baño abandonado donde habría sido depositado apenas unas horas antes (se cree que hasta ese momento había estado oculto en una cisterna). El descubrimiento del

crimen trajo aparejada una conmoción social e institucional: el entonces Jefe del Ejército, general Martín Balza, se refirió a la situación como un «hecho perverso, una inconducta viciosa que no constituye la práctica habitual en los cuarteles», y el presidente de la Nación Carlos Menem, denunció un intento de "dividir a las Fuerzas Armadas del pueblo" supuestamente realizado por sectores marxistas que no identificó, pero que critican el caso Carrasco y solicitan la eliminación del Servicio Militar Obligatorio. Aparentemente el Presidente se referiría a las Madres de Plaza de Mayo y a los convencionales constituyentes Fernando "Pino" Solanas y Carlos "Chacho" Alvarez, ambos del Frente Grande[17]. Haciendo gala de la coherencia de pensamiento que caracterizó muchas de sus declaraciones públicas, el mismo presidente decretó, un año más tarde, la supresión del servicio militar. Mientras tanto, el subteniente Canevaro y los dos soldados acusados, fueron condenados en juicio oral y público en enero de 1996, al tiempo que se abría una nueva investigación, conocida como «Caso Carrasco II» para determinar qué autoridades o jefes del arma había favorecido el encubrimiento del crimen.

El cineasta Juan José Jusid tomó este caso y lo incluyó en su película *Bajo bandera* (1996), filmada en coproducción con Italia. La base del filme fue el volumen de cuentos del mismo título de Guillermo Saccomano[18], quien participó en la confección del guión cinematográfico. La estructura original del libro, consistente en relatos independientes unidos por un relator que narra sus experiencias durante el período de conscripción, en un cuartel del sur del país, se transformó en una historia centrada en la investigación que el Mayor Molina (Miguel Ángel Solá) un militar probo procedente de Buenos Aires, realiza en una guarnición militar para aclarar el asesinato de un conscripto, aparentemente muerto a raíz de los golpes dados por una mula. Si bien la acción se situó en 1969, como en el texto de origen, las similitudes con el caso Carrasco fueron evidentes: ambas víctimas eran de religión evangelista, en ambos casos existía la instigación de un subteniente despótico y abusador, en ambas situaciones hubo complicidad de altos jefes. La película tuvo no sólo el valor de plantear la corrupción en los cuarteles, sino que además se atrevió a la transgresión de presentar el personaje de un conscripto homosexual, Rosen (Nicolás Scarpino), quien

[17] *Microsemanario ADM/CCC.UBA Año 4, nº 149 (25 abr.-1 mayo, 1994) En: URL* www.informatik.uni-muenchen.de/rec/argentina.

[18] *Editado por Planeta, Biblioteca del Sur, Buenos Aires, 1991.*

mantiene relaciones íntimas con varios de sus camaradas, y que, pese al castigo recibido por su elección sexual, es de pronto elevado a la categoría de héroe, pues su habilidad como ajedrecista es indispensable para que el cuartel triunfe en una competencia. El episodio sirve para retratar diversas hipocresías –el coronel comenta, luego de despedirlo el día del certamen: «Es un buen chico, le tengo cariño»– y a la vez desvirtúa por primera vez el lugar común de la amistad viril y la sana camaradería que fuera el discurso oficial en películas como *Crisol de hombres* o *Mi amigo Luis*. Curiosamente, pese a sus valores temáticos, de realización y de interpretación, y al hecho de comprometerse con un asunto que había sacudido a la opinión pública, el filme no tuvo éxito.

En los últimos años, el tema militar no volvió a ser tocado por el cine argentino. Quizás lo acuciante de la realidad cotidiana, la lenta decadencia en la que entró el país a partir de los últimos años del menemismo y que no se ha detenido hasta la actualidad, haga que sean otros los temas urgentes: la marginalidad, la búsqueda a cualquier precio de una salida, la revaloración de los afectos primordiales, que aparecen en películas como *Pizza, birra, faso* (1999, Bruno Stagnaro y Adrián Gaetano); *Nueve Reinas* (2000, Fabián Bielinsky) o *El hijo de la novia* (2001, Juan José Campanella). Sin embargo, la herida sigue abierta, el abismo existente entre el ejército y la sociedad aún no ha sido franqueado. El 29 de abril de 1995, en su discurso conmemorativo del Día del Ejército, el general Balza hizo por primera vez una autocrítica, entre sincera y oportunista, de la conducta militar durante el Proceso. Aún estaba fresco el caso Carrasco, sus declaraciones buscaban atenuar el impacto de los hechos, o acaso fueran la expresión de su verdadero sentir. Lo cierto es que provocaron malestar dentro de la oficialidad, y Balza dejó de ser una figura mirada con simpatía por sus pares. El cine, por su parte, como medio masivo, aún debe a sus vastas audiencias un retrato sin tapujos del verdadero estado de las cosas. Esta historia tiene todavía un final abierto.

Muerte y resurrección de Manuel de Falla en La Habana

José Aníbal Campos

El maestro Erich Kleiber no leyó los diarios la mañana del viernes 15 de noviembre de 1946. De haberlo hecho, le habría sorprendido un cable de prensa fechado el día anterior en Argentina y publicado en primera plana por los principales matutinos habaneros. En él se anunciaba, con destacados titulares, la muerte del compositor español Manuel de Falla, ocurrida en un pueblo del país suramericano cuando faltaban nueve días para que cumpliera los setenta años de edad.

La noticia, sin embargo, no tardó en llegar al director vienés. La recibió unas horas después, cuando se disponía a iniciar el ensayo previsto para ese día, preparatorio de los conciertos del domingo 17 y del lunes 18 de noviembre, cuyo programa incluía obras de Dittersdorf, Haydn, Orbón y Berlioz. Su auxiliar en la orquesta, el músico cubano Manuel Duchesne Morilla, fue en esa ocasión el portavoz de la noticia sobre tan dolorosa pérdida para la música universal.

El compositor que logró inscribir definitivamente la música española en los anales de la música moderna, vivía en exilio voluntario en Argentina desde 1943. Allí, en Alta Gracia, le sorprendió la muerte. Y allí, en ese pequeño pueblo situado en la región montañosa de la provincia de Córdoba, le conoció Kleiber, quien en el mismo año de 1946, en ocasión de conmemorarse el veinte aniversario de su primera actuación en Buenos Aires, había comprado en aquel pueblo una propiedad –su «remanso», como solía llamarla–, una finca de sesenta acres a la que bautizó con el nombre de «La Fermata» y donde pensaba pasar los últimos años de su vida. Falla era su vecino. Y en muy poco tiempo había comenzado a fraguarse entre ambos músicos una profunda relación de amistad que ahora se veía bruscamente interrumpida por la muerte del autor de *La vida breve*.

Prueba de esa admiración y respeto mutuos nos la ofrece un hecho por sí mismo elocuente: en el último encuentro que ambos músicos sostuvieran ese año en Argentina, poco antes de que Kleiber partiese

hacia La Habana, el español puso en manos del director austríaco la orquestación completa de su última composición de entonces, la pieza titulada *Homenajes*.

No es difícil imaginar por tanto cuán profunda debió ser la consternación de Kleiber al recibir la noticia de la muerte del músico andaluz. Cuando pensó en el amigo recién fallecido, le inquietó la idea de que éste pudiera haber sufrido mucho en sus horas finales. De inmediato quiso conocer los detalles de su deceso, esos que la prensa, habitualmente, escamotea a los lectores sustituyéndolos por piadosas unciones retóricas.

El domingo 17, después del concierto de esa mañana, Kleiber escribe a su esposa, que en ese momento se hallaba en Argentina, pidiéndole noticias de primera mano sobre la muerte del amigo: «¿Y tú cuándo te enteraste?», pregunta a Ruth en su carta, «¡Quisiera saber si tuvo una muerte apacible o si hubo de sufrir demasiado el querido anciano, persona a la vez tan joven! Porque siempre era joven cuando de música se trataba.»

En esa misma carta Kleiber cuenta a su esposa cómo al recibir la noticia sintió tal conmoción que apenas halló fuerzas para comentarla con sus músicos. Cuando por fin lo hizo, todos los presentes, como por obra y gracia de un acuerdo previo, se pusieron de pie y guardaron un minuto de silencio en memoria del fallecido.

Fue seguramente el mismo día 15 cuando Kleiber –contrario a su costumbre de ensayar minuciosamente cualquier obra musical, por insignificante que ésta pudiera parecer–, decidió incluir en los dos próximos conciertos, para los que faltaban apenas dos días, una breve pieza de Falla que rindiera tributo a su memoria.

Fue así como los días 17 y 18 de noviembre, el público habanero, además de las primeras audiciones en Cuba de la *Sinfonía en la mayor* de Dittersdorf y la *Sinfonía concertante* de Haydn, y de los dos fragmentos de *La condenación de Fausto*, de Héctor Berlioz, escuchó también, conmovido, una página de Falla que no estaba anunciada en el programa del concierto: el «Romance del pescador», de *El amor brujo*.

La breve pieza del ballet de Falla, sin embargo, no pareció a Kleiber homenaje suficiente para recordar al más grande músico español del siglo XX. De inmediato debe haber comenzado a preparar el programa para un concierto en que la memoria del compositor andaluz fuera honrada en proporción a su grandeza.

Ese concierto tendría lugar los días 15 y 16 de diciembre, cuando se cumplía un mes de la muerte del español. En él, Kleiber dedicaría ínte-

gramente la segunda parte del programa a la música del de Cádiz. Y qué mejor elección para iniciar ese tributo que la pieza titulada *Homenajes*, cuya presentación ya estaba prevista para esa temporada mucho antes de conocerse o sospecharse siquiera la muerte de su autor y en la que Falla, a su vez, rinde honores a la obra de cuatro músicos que inspiraron la suya propia: Fernández Arbós, Debussy, Paul Dukas y Felipe Pedrell. La orquestación de la obra había sido entregada por su autor al director vienés, lo que hace sentir a Kleiber la emoción de estar cumpliendo la voluntad del amigo muerto repentinamente. Dos días antes del concierto, en una de las entrevistas habituales en las que el director se refería brevemente a la música que habría de interpretar, la prensa publica estas palabras suyas sobre *Homenajes*, tercera pieza en el programa:

> En tercer lugar lo que me tiene en uno de los momentos más emocionados de mi vida de director de orquesta. Cuando fui a despedirme en la Argentina de Manuel de Falla tuve el honor de que pusiera en mis manos la orquestación completa de su última gran obra. Un favor que, al fallecer días después Falla, lo tengo como una herencia. Porque la obra se titula Homenajes y sólo una vez hasta ahora ha sido ejecutada por orquesta, y eso bajo la dirección del propio Falla.
>
> Consta de cuatro partes. Primera, Homenaje a Arbós, el gran director español, amigo de Falla y amigo mío. Se trata de una fanfarria para metales y percusiones. Segunda, Homenaje a Debussy, con el título de «Elegía de la guitarra». Tercera, Homenaje a Dukas. Aquí Falla hizo algo que puede llamarse «la esperanza de la vida». Es un Falla contemplativo, con cierta inclinación a la tristeza, algo como un presentimiento; pero en nada parecido al cansancio, a la caída. El Falla de siempre a las puertas de la inmortalidad. Y por último, el homenaje a Pedrell, el gran catalán. Una «predrelliana» alegre, con algunos momentos de sardana, con melodías que parecen madurar bajo el sol mediterráneo.

Este homenaje a Falla, insertado en el segundo concierto de diciembre, terminaba con dos piezas del español ya escuchadas en Cuba: la Introducción y Primera Danza de *La vida breve*. Sobre ellas, dice Kleiber:

> Tocaremos la Introducción y Danza de «La Vida Breve», para demostrar que esa frase del título [...] no existe cuando alude a la existencia de los hombres geniales, es decir, a los hombres capaces de hacer obra eterna. Será nuestro homenaje a la vida eterna de uno de los más grandes músicos de todos los tiempos.

Puede que esta última afirmación de Kleiber, que ahora nadie se atrevería a poner en duda, no fuera todavía, a mediados de la década de los cuarenta, una verdad aceptada por todos. Se ha afirmado que la música de Manuel de Falla no era precisamente de las que arrancaba los mayores suspiros entre el público más conservador que solía asistir a los conciertos de gala de los lunes, razón por la cual su ejecución por la Orquesta Filarmónica tuvo que enfrentarse a veces a la resistencia del Patronato Pro Música Sinfónica, la institución que financiaba la orquesta.

Bien conocida es quizá la anécdota que refiere José Ardévol en su libro *Música y revolución*, sobre la alarma que provocó en una de las juntas del PPMS la propuesta del director argentino Juan José Castro, sustituto de Kleiber al frente de la Filarmónica, de incluir en un programa el estreno en Cuba de *El Retablo de Maese Pedro*. Cuenta Ardévol, con esa manera oportunista con que comenzó a atacar, después de 1959, todo lo relacionado con el pasado musical de Cuba que hubiera estado vinculado de una forma u otra a las instituciones creadas o financiadas por la alta burguesía cubana:

> Uno de los motivos de alarma era el próximo estreno de El Retablo... [...] y quería conocerse nuestra opinión; saber, sobre todo, en qué consistía la obra, ya que, dijo uno de los asistentes que lo llamó El Retablo de Míster Pedro, se tenía entendido que era un tema para títeres, y eso parecía «poco serio» para un organismo como la Filarmónica.

Aunque resulta difícil creer que todos los miembros de aquella burguesía cubana melómana padecieran de esa ignorancia con que Ardévol insiste en ridiculizarla –con palabras escritas en un momento en que renegar de ese pasado era práctica diaria, masiva y tajante–, no es menos cierto que un sector de esa clase alta mostraba prejuicios contra casi toda la música considerada moderna. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que de toda la música contemporánea, la de Falla, debido sin duda a su arraigo en la música popular española, era de las que mayores posibilidades tenía de ser aceptada por los «mimados» oídos de nuestros auditorios más reacios. (No fue, de hecho, la música del compositor andaluz, de las menos interpretadas por la Filarmónica en los once años que ésta funcionó bajo los auspicios del Patronato.) Hay, además, en la música de Falla, una etapa que aún pudiera calificarse de impresionista, de más fácil «digestión» para ese público prejuiciado, mientras que sus obras más audaces (*El Retablo*, *Concierto para clavi-*

cémbalo), ejercía entonces una enorme influencia entre los compositores más jóvenes del continente americano, muchos de los cuales, en el caso específico de Cuba, ejercían la crítica musical en los principales diarios habaneros, hecho éste que garantizaba en principio una frecuente y consciente divulgación de las ideas y enseñanzas musicales del maestro, así como una virtual labor de educación de aquellos auditorios más obstinados. Finalmente, hay que decir, en este mismo sentido, que Manuel de Falla mantuvo siempre contacto con algunas de las personalidades más influyentes del mundo cultural y musical cubano, tal es el caso de Alejo Carpentier y, sobre todo, el del matrimonio formado por Antonio Quevedo y María Muñoz, quienes estaban unidos al músico español por una profunda relación de amistad.

Por tanto, las duras palabras de Ardévol, aunque pueden servir en este caso para ilustrar algunas de las dificultades con que pudo tropezar Kleiber en su propósito de incluir en los programas de la Filarmónica música de Falla, no pueden ser tomadas al pie de la letra, y hay que verlas sobre todo a la luz del momento en que fueron escritas. La ignorancia o la frivolidad de dos o tres damas de aquella clase social no constituyen un estigma para todos sus integrantes, tal como pretende hacernos creer Ardévol en su libro de 1966. Creo, por otra parte, que los prejuicios estéticos de algunos influyentes miembros de esa clase no fueron mayores, y ciertamente no más dañinos, que otros de carácter extramusical –cuando no político– tan habituales ya en la época en que Ardévol llevaba al papel sus tajantes e injustas opiniones.

Entre los jóvenes compositores que acogían con entusiasmo las enseñanzas del andaluz, había uno en quien el influjo de la música del compositor gaditano fue de la mayor trascendencia en su obra. Se trata de Julián Orbón, nacido en Avilés, Asturias, en 1925, como hijo del músico español Benjamín Orbón y de la cubana Ana de Soto. Y para referirnos a esta relación Falla-Orbón es preciso retomar a aquel concierto en que se tributó el primer homenaje al maestro andaluz, inmediatamente después de conocida la noticia de su muerte: el de los días 17 y 18 de noviembre de 1946.

Porque, bien mirado, el tributo a Falla no terminó aquel día con la inclusión a última hora en el programa del breve «Romance del pescador», de *El amor brujo*. Otro importante acontecimiento musical se produjo en ese par de conciertos; acontecimiento que, visto a la luz de hoy, constituyó quizá el mayor tributo que pudiera rendirse a la memoria de Manuel de Falla.

Por una de esas raras coincidencias, para los conciertos de esos días Kleiber había programado el estreno parcial de la primera obra sinfónica de Julián Orbón, quien, como ya se ha dicho, era entonces considerado un dotado seguidor de las enseñanzas de Falla. El azar quiso, pues, que la muerte del compositor gaditano uniera en un mismo concierto la música del maestro y la del discípulo. El programa que finalmente se ofreció en el teatro Auditorium, no sólo rindió tributo a la muerte del gran español insertando aquella luctuosa y breve nota de recordación. En ese concierto el público asistente fue testigo privilegiado del nacimiento al mundo de la música sinfónica del joven compositor hispano-cubano, quedando así anunciada, por obra de un azar cargado de significados, la enorme trascendencia que para la música hispanoamericana habría de tener la música compuesta por don Manuel de Falla. Apenas acallados los últimos acordes del «Romance...», las enseñanzas del maestro de Cádiz se hacían sentir en la segunda parte del programa en las notas de la *Sinfonía en do mayor* de Julián Orbón, cumpliéndose así, en la sala del teatro Auditorium de La Habana, ese incesante ciclo de la vida, entretejido de resurrección y muerte.

Con el estreno de los dos movimientos de la *Sinfonía en do mayor* de Julián Orbón continuaba cumpliéndose el empeño de Kleiber por incluir en los programas de la Filarmónica la música de compositores cubanos.

Pero si varios eran los prejuicios de un sector del público melómano habanero contra la música moderna en general, mayores aún -y por partida doble-eran esos prejuicios en relación con la música contemporánea producida en la isla. Cabe suponer que Kleiber, en un inicio, haya tenido intenciones de estrenar la sinfonía de Orbón en su versión íntegra. Al menos así lo dejan entrever sus elogiosas y a la vez enigmáticas palabras publicadas en la prensa dos días antes del estreno. A la pregunta sobre si tendría algo que decir sobre la música de Orbón, el director vienés responde:

> Mucho de Julián Orbón. Mejor decir: muy bien Julián Orbón. Muy bien ya en la Sinfonía de la que vamos a dar a conocer en el próximo concierto dos movimientos por las razones que no es del caso exponer ahora, pero que todos debieran fácilmente explicárselas. Las cosas grandes tienen su principio. El fin de esta sinfonía de Orbón será su total conocimiento por la Orquesta Filarmónica.

A pesar de tales inconvenientes, el estreno de los dos tiempos de la *Sinfonía* de Orbón (Andante sostenuto y Scherzo: Allegro energico)

bajo la batuta de Erich Kleiber constituyó, en opinión del compositor mexicano Julio Estrada –quien décadas más tarde sería discípulo de Orbón en el Conservatorio Nacional de México–, «un impulso definitivo a la carrera del joven compositor y a su producción futura para la orquesta».

Ya unos años antes, en fecha cercana al estreno de los fragmentos de la *Sinfonía en do mayor*, Alejo Carpentier, en su libro *La música en Cuba* (México, 1945), señalaba a Julián Orbón como «la figura más singular y prometedora de la joven escuela cubana», un músico «en posesión de una obra considerable, que no contiene una página carente de interés». De la *Sinfonía en do mayor*, opinaba Carpentier:

> Hay en esta obra, muy importante para la historia de la música latinoamericana contemporánea, toda la viril belleza que puede desprenderse del celo atajado antes del exceso, del lirismo sin trivialidades, de la invención nunca dispersa, de la inspiración -¿a qué rehuir el término?- hecha materia noble.

La composición de esta obra, que data de 1945, marcó una etapa importante en la producción de Orbón y había deparado a su autor una de las satisfacciones profesionales más grandes que podía recibir un joven músico de entonces. La *Sinfonía* había sido presentada por Orbón a un concurso auspiciado por la sucursal cubana de la American Steel Corporation, valiéndole el premio en dicho certamen, lo cual permitió al joven músico cubano disfrutar de una beca en el Berkshire Music Center de Massachusetts para estudiar orquestación y formas musicales con el compositor norteamericano Aaron Copland, con la posibilidad, además, de asistir a los cursillos de dirección orquestal impartidos por Serguei Koussevitski.

Allí, además de mostrar su talento ante músicos consagrados como Copland o Koussevitski, Orbón pudo, gracias a esa beca, confrontar conocimientos y experiencias con otros jóvenes músicos latinoamericanos como Héctor Tosar, Juan Orrego Salas, Alberto Ginastera, entre otros.

También Kleiber advirtió ese talento en el joven Orbón; también él supo distinguir esa «materia noble» de la que hablara Carpentier. En general, el vínculo profesional de Orbón con el director vienés resultó a la larga –como para muchos otros músicos latinoamericanos–, de suma importancia en la carrera del joven compositor hispano-cubano. El propio Orbón solía señalar a Kleiber como al músico que más le había enseñado. El vienés, por su parte, vio en el joven compositor hispano-cubano sobre todo a un talento con gran futuro, toda una promesa

para la música en Hispanoamérica, algo que reafirmó consecuentemente en años posteriores cuando llevó la música del cubano ante varios auditorios del mundo. En las declaraciones publicadas pocos días antes del concierto, el ilustre director, resumiendo los valores de la *Sinfonía* de Orbón, decía a la prensa que se trataba de una «obra casi de la adolescencia», pero que, «como ocurre en los hombres de mucho porvenir, una gran obra ya. Obra de talento, de conocimiento, de imaginación y de gracia. [...] Música en su mejor sentido universal. En el esfuerzo una ligera influencia cubana. En toda ella una alta y noble responsabilidad sinfónica».

No se equivocaron Carpentier y Kleiber en sus pronósticos sobre el joven Orbón, quien, al decir de otro discípulo suyo, el mexicano Eduardo Mata, se convertiría, con el paso de los años, en el «único compositor verdaderamente hispanoamericano de nuestros tiempos, tratando de expresar la absoluta integración estilística de su música con los elementos más puros de ambas orillas del Atlántico».

Los homenajes a Manuel de Falla, iniciados con aquellos dos organizados por Erich Kleiber, se sucedieron todavía en Cuba a lo largo de todo un año. Destacados músicos como Hilario González, José Ardévol o el propio Julián Orbón, así como intelectuales de la estatura de un Gastón Baquero, un Francisco Ichaso o un José María Chacón y Calvo escribieron páginas memorables en recordación del maestro gaditano.

El 22 de noviembre de 1946, a una semana de la muerte de Falla, Antonio Quevedo dedicaba una de sus «Lecturas musicales», su habitual programa de radio, al importante *Concierto para clavicémbalo* del músico andaluz.

Unos meses más tarde, en febrero de 1947, estando Juan José Castro en La Habana como director invitado de la Filarmónica, el director argentino, quien era considerado uno de los más fieles intérpretes de la música del maestro andaluz, incluyó en el programa de sus dos conciertos la *Suite no. 2* de *El sombrero de tres picos*.

Finalmente, en noviembre de 1947, al cumplirse un año de la muerte del español, el propio Castro, quien ya por entonces era el director en propiedad de la Orquesta Filarmónica de La Habana en sustitución de Kleiber, preparó en colaboración con el Patronato y con otras figuras del mundo musical cubano, un gran homenaje a Falla, que consistió en un programa íntegramente dedicado a la música del español, en el cual se interpretaron sendos fragmentos de la ópera *La vida breve*, selecciones del ballet *El amor brujo*, las «Danzas» de *El sombrero de tres picos* y la primera audición en Cuba de *Balada de Mallorca*, una

pieza para coro *a capella.* Asimismo, se escuchó en ese concierto, abriendo el programa, una composición del propio Castro titulada *El llanto de las sierras*, escrita por él en recordación del músico andaluz y cuya dedicatoria rezaba así: «En recuerdo de Manuel de Falla, muerto en las sierras de Córdoba.»

Aunque no fue ésta la última ni la primera vez que la Orquesta Filarmónica interpretó música de Falla, sí puede afirmarse que fueron éstos algunos de los momentos más significativos en la divulgación de la música del español en Cuba durante la República. Como homenajes comparables sólo podrían citarse el que se produjo una década antes, cuando Amadeo Roldán y César Pérez Sentenat estrenaron en Cuba, también con la Filarmónica, el *Concierto para clavicémbalo*; o aquel otro que se produciría varios años más tarde, en agosto de 1960, cuando la entonces recién fundada Orquesta Sinfónica Nacional estrenara en Cuba, bajo la dirección de Enrique González Mántici, *El retablo de Maese Pedro*, dos obras cumbres en la producción musical de Falla.

No es posible olvidar, sin embargo, lo que nuestra cultura musical debe a aquellos primeros homenajes a Falla organizados por Kleiber a raíz de la muerte del compositor andaluz. El enorme prestigio del director vienés, los relativos privilegios de que gozaba como director en propiedad de la Filarmónica de La Habana, contribuyeron a vindicar de una vez por todas la figura del más grande músico español que haya conocido el siglo XX, consolidando así, en cierto modo, los esfuerzos de divulgación emprendidos por otros músicos no menos importantes pero que gozaban entonces de un menor renombre y, por consiguiente, de un muy restringido poder de decisión a la hora de confeccionar los programas que se ofrecían al público.

A Kleiber, sin dudas, se debe en buena parte el pleno reconocimiento en Cuba de la obra de quien, al decir de Antonio Quevedo, fuera «un músico universal por su genio, esencia del españolismo caballeresco, austero y místico».



Carnaval de Río de Janeiro. Foto de Sascha Harnisch

Urgente y reservado: documentos sobre cine en el despacho de Franco

Emeterio Diez Puertas

Es bien conocido que el general Francisco Franco fue un gran cinéfilo. Su afición al cine le llevó, entre otras muchas cosas, a escribir el guión de *Raza* (1942) y, sobre todo, siempre estuvo muy atento a cualquier problema relacionado con la cinematografía[1]. Es lógico que, sabiendo de esta inquietud, empresarios, directores, altos funcionarios, organizaciones católicas, etc., le enviasen a su despacho cartas, instancias, telegramas o informes para ponerle al tanto de ciertos temas o bien para defender sus intereses ante los graves problemas del cine nacional. Pues bien, buena parte de esta correspondencia se encuentra hoy depositada en el archivo de la Fundación Francisco Franco y vamos a utilizarla aquí para, a lo largo de tres artículos, trazar un recorrido histórico sobre el cine en la España franquista.

La documentación de la Fundación Francisco Franco es sumamente interesante por dos razones. En primer lugar, los problemas del cine se exponen con una libertad y un atrevimiento que es imposible encontrar en otras fuentes de la época, aunque, desde luego, no faltan ni mentiras ni medias verdades, de ahí que la información solo adquiera pleno sentido a la luz de lo ya revelado por estudios que también han manejado información de primera mano.

Ahora bien, la crudeza de quienes escriben al Caudillo contrasta con el hecho de que no existe ni un solo documento redactado o firmado por Franco, ni tampoco notas al margen de su puño y letra en los textos que le envían. En este sentido, no ha quedado constancia de su postura ante los problemas del cine nacional. Desde luego, cabe deducir que las decisiones adoptadas por el gobierno y por sus ministros son una manifestación de su propia posición. Pero aún suponiendo que esto fuese siempre así, Franco sigue siendo una figura impenetrable. Como mu-

[1] *Sobre la afición al cine de Franco véase: «Dictadores cinéfilos», en Emeterio Diez Puertas,* Historia social del cine en España, *Madrid, Fundamentos, 2003.*

cho, conocemos algo más de sus gustos cinematográficos por unos pocos programas de mano que anuncian las sesiones de cine en el Pardo.

En segundo lugar, la documentación de la Fundación Francisco Franco es relevante porque los fondos recogen los momentos más difíciles y los temas que la reciente historiografía ha evidenciado como más trascendentales para el franquismo. En concreto, en este primer artículo vamos a ocuparnos de la fase totalitaria del régimen, esto es, de las relaciones con los nazis y fascistas. Posteriormente, hablaremos de la crisis de finales de la Segunda Guerra Mundial, cuando los aliados incluyen a CIFESA en una lista negra y el cine español está a punto de desaparecer. Finalmente, cerraremos la investigación con un tercer artículo dedicado a diversos temas de política exterior: la propaganda cinematográfica en el extranjero, las películas ofensivas, los acuerdos comerciales con Estados Unidos y los primeros intentos de convertir a España en un plató internacional.

1. La campaña contra los rodajes en Alemania e Italia

El documento más antiguo conservado en el despacho de Franco está fechado en mayo de 1940. Se trata de un escrito enviado por los principales propietarios de estudios cinematográficos de Madrid. Se dirigen al Caudillo para pedirle que termine con los rodajes de películas españolas en el extranjero, es decir, en la Italia fascista y la Alemania nazi, país este último con el que se está a punto de cerrar un acuerdo cinematográfico. Aducen que estas películas no dan trabajo a los estudios nacionales y acusan a las productoras que alientan esta política de despilfarro y corrupción. Esto es, las coproducciones están originado un fraude de divisas que ellos valoran en 8 o 10 millones de pesetas, dinero que bien podría haberse invertido en mejorar los estudios.

El 12 de mayo de 1940 el diario *Ya* publica en su página 6 un artículo, titulado «Los puntos sobre las íes. Poniendo fin a una campaña», en el que se denuncia que los propietarios de los estudios están organizando una operación contra la colaboración entre España y los países totalitarios. El periodista (Serrano) argumenta que el intercambio cinematográfico con Alemania e Italia es necesario dada la situación en que han quedado los estudios tras la guerra civil. Además, esta colaboración da proyección internacional al cine español y facilita la formación de los actores y técnicos que trabajan fuera.

Lo cierto es que los propietarios de estudios envían a Franco un «Informe sobre la situación actual de la producción cinematográfica española» y un «Resumen» donde plantean cinco demandas[2]. Este último documento, con membrete de la Asociación de Productores Españoles de Cinematografía, está firmado por Rafael Salgado, de los Estudios CEA, Antonio Fernández Roces Heredia, de los Estudios Roptence, Serafín Ballesteros, de los Estudios Ballesteros, y José María Molina, de los Estudios Aranjuez.

Los propietarios de estudios cinematográficos trazan en el informe un retrato crudo, irónico, negro y cruel de la situación del cine en España para luego justificar sus demandas. Se quejan, sobre todo, de que el Nuevo Estado, en su opinión, todavía no haya legislado ninguna medida de protección, de modo que el cine español se «encuentra total, absoluta y completamente desamparado». Culpan de esta situación a las siguientes personas e instituciones.

En primer lugar, al Departamento Nacional de Cinematografía (DNC). Aseguran que su máximo responsable, Manuel Augusto García Viñolas, no cumple con su trabajo o delega sus funciones en su segundo, Antonio de Obregón, un hombre al que se le ha abierto un expediente de depuración por sus relaciones con la izquierda republicana. Entre otras cosas, se le acusa de formar parte de la Comisión Depuradora del Ateneo a comienzos de la República. En realidad, el DNC no es el único organismo responsable de la política cinematográfica. Lo que pretenden los propietarios de estudios es atacar a esta institución porque se encuentra bajo la influencia del falangismo más radical y, por lo tanto, es poco propensa a sus intereses de «capitalistas».

Más benévolos se muestran con la Subcomisión Reguladora de Cinematografía (SRC), ya que es proclive a sus intereses. No obstante, se quejan de que sus dirigentes varíen constantemente sus criterios sobre importaciones y exportaciones, por lo que nadie sabe a qué atenerse. En tercer lugar, atacan a la prensa y a la radio. La crítica cinematográfica, dicen, denigra sistemáticamente y despiadadamente el cine nacional, creando una imagen negativa que aleja al público y reduce las posibilidades comerciales del cine español en América. Finalmente, denuncian a los distribuidores y exhibidores. Señalan que existe una gran dificultad para estrenar las películas españolas, ya que las pantallas están copadas por el cine extranjero y los exhibidores rechazan el

[2] *Fundación Francisco Franco, Expediente 24.643. El documento «Resumen» figura en el expediente 2.800 de mayo de 1940.*

cine nacional. Esto es especialmente grave en Barcelona y Valencia, donde debe ser el propio productor quien alquile el local para poder estrenar su película.

Pero lo más grave del informe radica en que, en su esfuerzo por dar una imagen negra del cine en España, estos empresarios no dudan en efectuar acusaciones muy graves contra personas concretas, acusaciones que bien podrían llevar a esas personas a la cárcel. Aquí no entramos en el fundamento real de tales denuncias, pero es evidente que la mayoría se vierten con intención de eliminar enemigos comerciales, es decir, están dirigidas contra personas que representan los intereses de las empresas extranjeras y, sobre todo, contra quienes apoyan el rodaje de películas españolas en el extranjero. En concreto, algunas de esas personas son:

1. Enrique Blanco, propietario de los laboratorios Madrid-Film. El informe dice que es masón y ha pertenecido a la Logia Unión nº 9 del Gran Oriente Español. La verdad es que Enrique Blanco tenía intención de abrir un estudio y, por lo tanto, la acusación (verdadera o falsa) pretende librarse de un posible competidor. Además es representante de los laboratorios cinematográficos en la SRC, donde sus intereses pueden chocar con los de los estudios.

2. Edgar Neville, director, escritor y diplomático. Señalan que: «es un indeseable, cuya religión anterior era la protestante, aunque ahora sea ateo. Está separado de su mujer y lleva una vida francamente inmoral.» También se recuerda que ha estado afiliado a Izquierda Republicana y que tuvo relaciones con intelectuales de izquierda como Bergamín, Alberti o Mantilla. Se sorprenden de que le hayan dejado dirigir la película *Frente de Madrid* (1939). La denuncia contra Edgar Neville también tiene su explicación. *Frente de Madrid* es uno de esos títulos españoles rodados en el extranjero (en Italia) y, además, Neville también es miembro de la SRC, donde defiende los intereses de los directores cinematográficos.

3. Benito Perojo, director. Consideran que, por su película *Nuestra Natacha* (1936), es otro «tipo masonizante y revolucionario rojo» infiltrado en el cine nacional. La denuncia se explica, asimismo, porque este cineasta ha rodado películas españolas en Alemania e Italia.

4. CIFESA. La productora que hoy consideramos como modelo del cine franquista es acusada de tener bajo contrato a mucho personal masón. Sea esto verdad o mentira, lo cierto es que denuncian a CIFESA porque es la empresa que más películas españolas está rodando en el extranjero.

5. Los capitalistas de la empresa Filmófono, entre ellos los Urgoiti, los Urquijo y Ruiz Senén. Recuerdan que esta empresa introdujo en España las películas de propaganda soviética y que entre sus trabajadores estaban el «agitador» Luis Buñuel, el «blasfemo» Bautista y el maestro de música Remacha, «que anda tranquilamente paseándose por Madrid». En este caso, la acusación se debe a que temen que la empresa reanude su actividad en Argentina o México y, por lo tanto, se convierta en una competidora del cine español.

6. Enrique Aguilar, gerente en España de la filial norteamericana Universal. Escriben: «antes de la guerra, era rojo y estuvo un año en Francia, hasta ver de qué lado se inclinaba la victoria». Aguilar es representante de los distribuidores en la SRC y, por lo tanto, en este organismo también defiende unos intereses que no son los de los estudios.

7. A veces las acusaciones no son políticas sino relacionadas con cohecho, soborno y otras formas de corrupción. Por ejemplo, vierten varias imputaciones contra César Alba Delibes, responsable de la Metro Goldwyn Mayer en España. Se dice que ha pagado los favores que ha recibido de Carlos Martínez Barbeito, funcionario del DNC, otorgándole un puesto y varias acciones de la empresa[3].

Después de este informe de 29 páginas, los propietarios de estudios pasan a formular sus demandas. Piden a Franco una política cinematográfica basada en los cinco puntos siguientes: 1) se debe considerar como filme extranjero toda película producida fuera de las fronteras nacionales; 2) el Estado debe limitar el número de largometrajes comprados en el extranjero a un máximo de 225 títulos; 3) las películas importadas deben pagar un canon de 25.000 pesetas, dinero que iría destinado a financiar la producción de películas españolas; 4) los exhibidores deben proyectar un 50% de cine en español y un 20% de cine doblado al español; y 5) el Estado no incrementará la carga fiscal de las empresas que se dedican a producir cine español.

Efectivamente, el régimen acepta varias de sus demandas. Limita las importaciones de largometrajes a 225-250 títulos. Establece el canon exigido en el punto tres, aunque con una horquilla de tarifas variable según la envergadura del filme extranjero. Legisla la cuota de pantalla, si bien más reducida (una semana de cine español por cada seis semanas de cine extranjero). Y también impone el doblaje.

[3] *Sobre la represión y otros aspectos relacionados con la política de fomento véase: Emeterio Diez Puertas,* El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas, *Barcelona, Laertes, 2002.*

Los empresarios de estudios, en cambio, fracasan en el resto de las demandas planteadas, aunque es un fracaso relativo. Es verdad que el Estado incrementa la carga fiscal. Sin embargo, los estudios y las productoras son las empresas que menos pagan y, además, se benefician de los impuestos que ingresan el resto de los empresarios de la industria.

En cuanto a su demanda principal, considerar como filme extranjero toda película producida fuera de las fronteras nacionales, la consiguen porque los hechos históricos conducen a ella. Alemania tampoco está contenta con las coproducciones (lo veremos en el siguiente epígrafe) y, sobre todo, la Segunda Guerra Mundial hace imposible los rodajes en Berlín o Roma.

2. Desencuentros con la Alemania nazi

En efecto, a partir de 1942 las relaciones con los nazis se enfrían[4]. Así consta en el segundo documento del archivo de Franco que vamos a comentar. Se trata de un texto ya conocido por los estudiosos del cine, ya que formó parte de una publicación aparecida en 1993[5]. En él se dice que las relaciones con Alemania «no sólo son malas, sino que están rotas todas las hostilidades». Los nazis están incómodos porque no se les renueva el cupo que les permitiría estrenar 80 películas en España. La razón del Ministerio de Industria para no acceder a ello es que los alemanes quieren importar su producción sin pagar ningún tipo de tarifa y distribuyendo esas películas a través de las empresas que ellos consideran afines. Es decir, los nazis imponen unas condiciones tan duras que, de hecho, España está pasando de estar bajo el dominio del «sistema judío de importación de los norteamericanos» a un «monopolio alemán» bajo control de tres empresarios: Manuel Carreras, de la empresa ACE; Rafael Salgado, de Hispania Tobis[6]; y Miguel de Miguel, de HIAF. Cada uno de ellos actúa como filial de una de las siguientes empresas alemanas: UFA, Tobis y Terra.

[4] *Sobre este tema véase: «El pacto totalitario I: los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y la Italia fascista» y «El pacto totalitario II: los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y la Alemania nazi», en Emeterio Diez Puertas,* Historia Social del Cine en España, *Madrid, Fundamentos, 2003.*

[5] *«Discrepancias entre España y Alemania sobre distribución de películas cinematográficas»,* Documentos para la Historia del Generalísimo Franco, *Burgos, Fundación Nacional Francisco Franco, 1993, Tomo III, pp. 118 y ss. En el archivo figura con el número de expediente 27.1983.*

[6] *Como hemos visto, Rafael Salgado es el mismo empresario que se opone a los rodajes en Alemania, esto es, los «intereses» de sus dos empresas son la distribución en España de cine alemán y el rodaje en los estudios CEA de cine español.*

Incluso se habla de que los nazis tienen «listas negras» de empresas cinematográficas españolas a las que niegan cualquier tipo de material proveniente de Alemania: película impresionada, película virgen, tecnología...

Por otro lado, existen discrepancias de tipo político. Los nazis se quejan de que las películas de propaganda de su partido se ven poco en los cines españoles. Y lo que es peor, la censura española se atreve a cortar y hasta prohibir películas alemanas que cuentan con el marchamo ideológico de su propia censura. Esto irrita particularmente a Goebbels. El choque se produce, sobre todo, con las películas naturistas, que resultan inadmisibles para la mentalidad de la España franquista. Otro desencuentro importante se debe a la presencia en España del noticiario aliado de la compañía norteamericana Fox. Los nazis quieren que se prohíba por tendencioso, pero la Vicesecretaría de Educación Popular argumenta que la censura garantiza que su tono político esté acorde con las directrices del Estado español. Esta discrepancia se resolverá, en parte, con la creación de un monopolio informativo a través de NO-DO.

Un tema que interesa particularmente al Caudillo, y quizás la razón de que este documento se halle en el despacho de Franco, es el de la película *Raza* (1942). Las autoridades españolas están haciendo todo tipo de esfuerzos para que la película se vea en todo el mundo, pero los nazis ponen pegas para exhibirla en Alemania. Dicen que no están «seguros de que a los alemanes les interese defender y propagar esta idea [el concepto de Hispanidad] por Alemania.» Para convencerles, los negociadores españoles utilizan «el disco del comunismo», esto es, argumentan una y otra vez que la película es, ante todo, una exaltación del espíritu de sacrificio de quienes protagonizaron el Movimiento. Pero la verdad es que «no les importa lo más mínimo el hecho de que sea una película oficial del Estado español». Quien escribe el informe propone que la película se saque de los cauces comerciales, que son los normales, y se negocie a nivel diplomático, ya sea hablando con el Ministerio de Propaganda alemán o bien presentando la película en la embajada española en Alemania.

En realidad, los nazis ponen pegas a casi todas las películas españolas, por lo que el intercambio comercial consiste más bien en la colonización de España por parte de las películas alemanas, mientras apenas se exportan películas españolas a Alemania, además de interrumpirse muy pronto las coproducciones. Los nazis dicen que no quieren películas españolas de tipo político, a no ser que coincidan por completo con

sus normas. Tampoco admiten películas de carácter negativo, es decir, melodramas tristones o producciones situadas en ambientes deprimentes. Quieren juventud, optimismo, vida y espíritu constructivo. Les resultan también inadmisibles las películas religiosas, ya que no quieren en Alemania «crucifijos y cosas semejantes», aunque estos filmes sí que les pueden interesar para los países que han ocupado en Escandinavia y los Balcanes.

Como resultado de estas diferencias, a partir de 1943, EEUU recupera la supremacía en el mercado español. Entre 1943 y 1951, un 62% de las películas importadas son de Estados Unidos. Ahora bien, las relaciones con Hollywood también están llenas de «discrepancias». En gran parte, porque los políticos y los magnates norteamericanos están divididos a la hora de juzgar el régimen de Franco. Unos quieren convertirlo en un aliado y otros quieren derribarlo o, al menos acabar, con los sectores más totalitarios, aquellos que han estado estrechamente ligados con la cinematografía nazi y fascista. En este sentido, lleva años funcionando una lista negra en la que los aliados han incluido a varias empresas cinematográficas españolas, entre ellas las tres distribuidoras que querían monopolizar el cine nazi y, también, CIFESA. Sobre la suerte de esta empresa hablaremos en un próximo artículo titulado «Los aliados contra el cine franquista».

De Arlt como iluminado

Esteban Ponce

Las zonas de oscuridad y luz creadas por el proceso de electrificación de Buenos Aires durante los primeros treinta años del siglo pasado, cercan el mundo narrativo de Roberto Arlt. La luz es objeto de fascinación en sus textos, entre cuyas páginas difícilmente se encuentra una sola en la que no aparezca alguna referencia a la luz ¿Infantil deslumbramiento del niño de diez años, al contemplar el derroche de claridad, de las festividades de «El Centenario»? ¿Deslumbramiento de la metrópoli que alucinaba la llegada definitiva de un progreso prometido desde hacía décadas y parecía tomar forma en cada auto, en cada tranvía, en cada nueva edificación, en cada anuncio publicitario de jabón, de modas o de cigarrillos? En todo caso, ni la pirotecnia del Centenario ni la luminosidad voltaica desplegada fueron suficientes para evitar los órdenes de penumbra que traía el progreso, y tampoco impidieron que el fascinado Arlt vislumbrara un más allá de esa luz. Al optimismo ciego positivista Arlt opone la densa opacidad en la que deben debatir su suerte Astier, el jorobadito, Erdosain, el Astrólogo y todos sus otros personajes. Arlt hiere de sombra la luz y con rabia y humor, con clarividencia enajenada, juega a trastrocar el lugar del bien, la verdad y la belleza, alineados tradicionalmente en la semántica de la luz.

En 1853 se habían realizado los primeros ensayos con luz eléctrica en Argentina. Al mismo ritmo que avanzaba el proceso de electrificación maduraba también una idea de «omnipotencia» civilizadora en torno a las cualidades y los alcances posibles de la electricidad. Con ella, unido a la derrota de Rosas y a la Constitución (1852), se proclamaba «el fin de la barbarie». La electricidad, sinónimo de progreso, tecnología y conocimiento, se levantó en el imaginario argentino como señal segura de la modernidad que llegaba galopante: «la energía llegaría a todos los rincones, con la misma potencia con que lo hacían los dioses de la antigüedad»[1]. Así empezó la electrificación masiva de

[1] *Jorge Liernur y Graciela Silvestri,* El umbral de la metrópolis, *Sudamericana, Buenos Aires, 1993, p. 13. Además sobre la electrificación y el Centenario: Horacio Salas,* El Centenario, *Buenos Aires, Planeta, 1996, Margarita Gutman y Jorge E. Ardió,* Buenos Aires, *MAPFRE, Madrid, 1992.*

Buenos Aires y de su mano, la niñez y juventud de Arlt. El mismo año en que nació Arlt empezaron los trabajos de iluminación de Flores, su barrio y durante las celebraciones del Centenario, Arlt no pudo ser indiferente a las impresionantes imágenes de juegos lumínicos ni a la prolífica publicación de textos divulgativos que aludían al avance electrificador y su parafernalia.

La luz eléctrica se posesionaba de cada rincón de Buenos Aires y, de manera paradójica, su propio despliegue generaba otras formas de ensombrecimiento, como la bombilla que al encenderse aclara un espacio, pero deja una más marcada oscuridad en las áreas inmediatas no iluminadas. Para 1926, año de publicación de *El juguete rabioso,* Buenos Aires está casi completamente electrificada, sin embargo, los conventillos y las zonas suburbanas eran al mismo tiempo los escenarios de la contrapartida modernizadora, la cara opaca del progreso y el espacio ideal de germinación de conflictos sociales y de clase. Arlt se detiene ante la paradoja de esa luz que ensombrece y la somete a un doloroso proceso de transformaciones. Alternadamente será panacea, engaño, deseo, ausencia, convicción mística, profesión materialista; siempre una imagen privilegiada y nunca monódica de los conflictos morales. La luz en sus textos está cambiando constantemente de efectos.

La hipnotizada mirada de Arlt ante las luces de neón se deja ver con nitidez en el aguafuerte «Corrientes por la noche» (1929): «enguirnaldada de rectángulos verdes, rojos, y azules, lanza a las murallas blancas sus reflejos de azul metileno, sus amarillos de ácido pícrico, como el glorioso desafío de un pirotécnico»[2]. Esas formas luminosas de la moderna Buenos Aires se truecan en objetos coloridos en la narrativa de Arlt; cada objeto rojo, verde, amarillo, violeta o color oro, es como una bombilla que, entre muchas, permiten figurar todos luminosos. El color se abigarra en la escritura arltiana constituyéndose en una constante[3] y tras cada una de esas bombillas hechas de lenguaje, el deseo: voluntad de ser o de mal; de violencia o deseo sensual; de liberación o deseo de creer, como anhelo de una fe o de un futuro posible; o el deseo de morir, de matar, de terminar con todo. El color ha venido a ser luz y, ambas, imágenes recurrentes del deseo. El narrador personaje de *El juguete rabioso* al iniciar su relato plantea ya esta triple vinculación.

[2] *Roberto Arlt,* Aguafuertes porteñas, *Alianza, Buenos Aires, 1993, p. 32.*

[3] *Rita Gnutzmann,* Roberto Arlt o el arte del calidoscopio, *Universidad del País Vasco, Bilbao, 1984, p. 104.*

Junta, en el «cuchitril» de la zapatería de «fachada verde y blanca», la iniciación en el deleite de las lecturas bandolerescas y «las polícromas carátulas de los cuadernillos»: «los muchachos al salir de la escuela nos deleitábamos observando los cromos que colgaban en la puerta» (...)(p. 17)[4].

Ese ámbito del color y el deseo es también el de la mercantilización del placer en manos del zapatero que alquilaba las revistas. La zapatería es el sino de la miseria y su amenaza, en ella habita el ser contrahecho, el inmigrante «codicioso», de «sórdida sonrisa, cargado de espaldas y algo cojo» (p. 18). El espacio enunciado por Silvio Astier, no es sólo el espacio de la miseria, es también el de los prejuicios morales que hunden sus raíces tanto en los fundamentos positivistas como en los prejuicios judeo-cristianos de raigambre popular. Así, la cojera del zapatero es motivo de una puntual descripción que lo animaliza: «el pie redondo como el casco de una mula» (p. 18) , y que se cierra con la sentencia materna introyectada en Silvio y que él recordaba cada vez que miraba al zapatero: «Guárdate de los señalados de Dios» (p. 18). Tras los colores de la fachada hay un querer ser que se va fraguando en el rincón en que el deforme refacciona justamente los objetos que apuntan su propia deformidad. El deseo bandoleresco de Silvio, de ruptura y superación de una moral caduca, de contravención del sistema, se produce al ritmo de los golpes de martillo del zapatero: «toc... toc ... toc... toc...» resuena el oficio del cojo, en tanto que él devora la literatura por entregas (19-20). El Hefesto andaluz de la calle Rivadavia, repuja, en el imaginario de Silvio, las figuras de los héroes-bandoleros, y al ritmo de su labor y su plática, cala en el chico una específica voluntad de ser. La luz de los objetos es la misma que aguza la conciencia del personaje que quiere poseer ese mundo soñado por el progreso y significado en el texto por la recurrencia frecuente a las lámparas y los colores. El color es luz que rodea, encierra, acosa los objetos del deseo.

En el episodio del robo a la biblioteca, los objetos de la luz física empatan con los de la luz del conocimiento. El robo de la biblioteca (robo del saber) termina siendo también robo de las bombillas (sinécdoque de la luz que a su vez es metonimia del saber y del conocimiento científico). Astier está dispuesto a tomarse por asalto el conocimiento. Si el espacio de la oscuridad –su miseria– le había negado la entrada al saber, la luz de su voluntad deseante, forjada a la sombra de cuaderni-

[4] *Roberto Arlt,* El juguete rabioso, *Bruguera, Barcelona, 1981.*

llos y siniestros compañeros lo conducían ahora al asalto de un conocimiento vital de lo verdadero, lo bueno y lo bello. Esos ladrones que «ilumin[an] el lugar» con sus propias linternas, y clavan la vista en la «esmaltada chapa de la Biblioteca». Desordenan en el archivo clásico el lugar del bien y la verdad y lo reubican a fuerza de voluntad. La oscuridad y los colores alternan durante todo el episodio y antes de seleccionar los libros que van a robar descubren fascinados otro objeto simbólico: «codiciosos nos inclinamos hacia la rueda luminosa que proyectaba la linterna. Entre el aserrín brillaban cristalinas esfericidades de lámparas de filamento.» (50-51).

Pocos personajes como los de Arlt exponen con tanta franqueza la indagación que hacen sobre sí mismos. En su querer ser, quieren también saber de sí con todas las posibilidades de conocimiento a su alcance. La lúcida satisfacción de mal de Silvio Astier es expresión de la satisfacción de levantar una moral individual que debate sus propias contradicciones: «No recuerdo por medio de qué sutilezas y sinrazones llegamos a convencemos de que robar era acción meritoria y bella (...) Trabajábamos instigados de cierta jovialidad dolorosa» (32). Silvio no es ni ratero ingenuo ni puro holgazán buscándose la vida, es el pícaro que adquiere progresivamente conciencia de sí y del mundo y, en cada acto, propicia un escape de la representación de la realidad que se le ha impuesto y de la moral del trabajo y de la producción. En los personajes posteriores la línea de fuga se trazará también sobre el campo de la sexualidad. De esta manera los textos de Arlt atentan contra el cerco de la moral burguesa desde la sexualidad y la economía. En *El amor brujo* (1932), el protagonista, Estanislao Balder, critica a la burguesía en un capítulo titulado «En nombre de nuestra moral» mientras los letreros luminosos, signos de la modernidad capitalista, titilan sobre su cabeza: «*Good Year* en bastones de fuego [...] una araña escarlata teje su tela verde en un mate azul: *Use Yerba Ñanduty*» (126)[5]. Balder ha declarado a su amante que es casado, y ahora, bajo el marco luminoso de los letreros publicitarios se escenifican los mecanismos de la culpa y la posibilidad de liberación en un ejercicio de cinismo. Balder prevé las consecuencias de su relación inmoral e intenta medir el costo y el beneficio. Los letreros se encienden y apagan una y otra vez. El discurso alterna luz, color, y la voz del «comediante» (126) consciente de que todo es actuación.

[5] *Roberto Arlt,* El amor brujo, *Buenos Aires, Fabril, 1968.*

En *Los sietè locos* (1929) al encontrarse por primera vez Erdosain, el Astrólogo y Haffner hay también un despliegue de colores que se cubre de opacidad. Los colores aparecen vinculados a un «habitación siniestra» (21)[6] en donde toma forma el deseo. La biblioteca y la zapatería de *El juguete rabioso* se remozan en la fundición que de ellas implica la quinta del Astrólogo. Ese espacio que es a la vez lugar de encuentro de «anormales» y epicentro de la reflexión ácrata, es el espacio en el que la luz es conocimiento y subversión de los valores. Es ahí donde la prostituta, el castrado, los locos, el cafishio (rufián), los deformes de toda índole se apropian de la luz y levantan una forma de verdad en la que todos los valores están trastocados. En la quinta del Astrólogo la lucidez y el iluminismo estallan en mil refracciones diferentes, enajenantes y seductoras. Por eso cuando Erdosain llega por primera vez a la quinta del Astrólogo piensa: «Aunque tuviera una barca de plata con velas de oro y remos de marfil y el océano se volviera de siete colores lisos (...) Sin embargo, mejor viviría aquí que allí» (20). Hay aquí una imagen esplendorosa de una enceguecedora ilusión infantil para abrir la narración del encuentro de los tres personajes; momento fundamental de la novela en que podría verse el punto de partida de este juego de esquizofrenias compartidas que es el mundo de Erdosain, Haffner y el Astrólogo. Mientras esto ocurre, el narrador apunta el rompimiento de la luz en destellos de opacidad: «En el enchapado de un armario antiguo, arrinconado, la claridad azulada se rompía en penumbras» (21). La luz de los objetos es herida por las tinieblas y los opacos reflejos del enchapado hieren los colores que rodean a esos tres iluminados.

El brillo y la opacidad se mueven en Arlt en una doble circularidad dinámica y concéntrica de fuerzas que se encuentran, se allanan, alternan y se confunden. En un ciclo de fuerzas alternan la miseria y la ilusión de su superación; en el segundo, la voluntad de ser y la desidia. Como ondas de un vórtice que arrastran y repelen, como ruedas de molino que trituran y expulsan, estas dos líneas de movimiento puestas en acción por tales fuerzas, levantan, o quizá escupen, la violencia contenida, y también la explícita, en que se mueven los personajes. Dínamos, usinas generadoras de una visión clarividente del lugar de la moral y la ley como mecanismos de control. Cuando Astier, miserable, sueña un poder-ser, mientras roba en compañía de Enrique y Lucio y

[6] *Roberto Arlt* Los siete locos / Los lanzallamas. *Ayacucho, Caracas, 1978.*

cuando hace acto su potencial voluntad de ser en la traición al Rengo, en ambos casos la violencia con que se agita la voluntad golpea hacia afuera, es agresión a los demás y rompimiento con la norma social.

Entre las lecturas bandolerescas de Silvio Astier y su traición final al Rengo, hay un crecimiento cualitativo de la voluntad de mal como fuerza rectora de una moral personal. La luz de Astier es conciencia de sí que alternadamente resplandece y se oculta. La fuerza del deseo de Silvio es debilitada por las humillaciones y la inercia de permanecer. Inercia que en ese específico orden implica sometimiento a la legalidad y a la pasividad obediente. Entre el querer ser de las lecturas infantiles y el ejercicio extremo de su libertad en el acto de traición gratuita, Silvio ha recorrido estados de clarividencia y también opacamientos vergonzantes en los que ha resignado su deseo por temor al castigo policial, primero, y, por la presión de la madre a trabajar, segundo. Cuando las líneas de fuerza que trituran a los personajes arltianos, al contraponerse en su doble acción circular, permiten la coincidencia de la ilusión y la desidia, a instancias del orden y la norma representados por «la cana» (la policía) y «la madre» en el caso de Silvio o de «la esposa», «la Compañía Azucarera» y «La Electric Company» en el caso de Erdosain los personajes se someten al orden de «los trabajos y los días» y resignan su voluntad de ser para devenir ilusión de productividad en la aceptación de salarios paupérrimos por labores que los humillan: «Cuánta desolación. La claridad azul remachaba en el alma la monotonía de toda nuestra vida, cavilaba hedionda taciturna», comenta la voz de Silvio cuando ha aceptado buscar un trabajo (73).

El imperativo de la madre: «Tenés que trabajar», reinstala en Silvio el imperativo social del que había huido por la vía de las lecturas de bandoleros y compañías marginales. La ideología sobre el trabajo del boyante capitalismo de la Argentina del progreso, se impone sobre la clarividencia inconsciente con que el personaje ha reconocido las deficiencias del sistema. El esplendor de las luces se apaga para mostrar el lado opaco, oculto, de la Argentina que no ha alcanzado el publicitado progreso. Cuando Silvio Astier, hacia el final de *El juguete rabioso*, se plantea la pregunta «¿Y si lo delatara?» se anuncia entonces, una posibilidad de salida del túnel en que estaba prisionero el ser. Los estrechos márgenes de acción en que puede moverse su libertad paralizada por la norma, vislumbra en ese momento la reinstauración del deseo y de una voluntad más fuerte que el imperativo impuesto por la moral de producción. La voluntad de mal de Silvio se afirma en la virulenta voluntad de indagar las posibilidades de su ser: «Yo no soy un perverso, soy

un curioso de esta fuerza enorme que está en mí» (221), reconocerá, y antes había dicho: «Hay momentos en nuestra vida en que tenemos necesidad de ser canallas, de ensuciarnos hasta adentro, de hacer alguna infamia y después podremos volver a caminar tranquilos» (218).

Así, el juguete rabioso ha repudiado su condición de títere, él no quiere ser uno más de esos muñecos que cruzan reiteradamente por las novelas de Arlt, ellos son el objeto símbolo de la renuncia sistemática al poder-ser. Los títeres y la comedia son frecuentes puntos de confluencia con la luz en la narrativa de Arlt. Cuando Silvio, por temor, renuncia a robar, cierra el capítulo diciendo: «En el muro de la covacha de los títeres, el rayo rojo ilumina el demacrado perfil del adolescente» (69). En *Los Siete Locos,* mientras el Astrólogo manipula los muñecos asignándoles el nombre de cada uno de los miembros de su sociedad: «Vos, Pierrot, sos Erdosain; vos, gordo, sos el Buscador de Oro; vos, clown, sos el Rufián; y vos negro, sos Alfón», el narrador apunta: «Su pensamiento tomó una claridad sorprendente» (165). En ambos casos los títeres están atravesados por una forma de luz. Títeres y escenario son así imágenes complementarias que viabilizan el flujo de los múltiples sentidos de esa luz que en mareas de ida y vuelta cubre a los muñecos y a sus manipuladores, a los comediantes del escenario y a los de la platea. La obra de Arlt, como pretensión de transvaloración, deviene juego de tensiones en procura de romper los cercos de mal y bien. En ese intento, los hilos de los títeres son puestos a prueba. El espectáculo reclama observadores que perciban el desgaste de los hilos que, o van templándose hasta reventar, o, van anudándose al cuello de los personajes.

La naturaleza de los personajes arltianos fluctúa entre el ser títeres y místicos: «Tiene usted razón hijo mío. Nosotros somos místicos sin saberlo» (58-59), reconoce el Astrólogo ante el autodevelamiento de Erdosain como iluminado; como tal ha actuado al decidir la muerte de Barsut y como tal lo han visto el mismo Astrólogo y Haffner[7]. También hay un resplandor maldito en la escena en que conviene su matrimonio, episodio grotesco en que delata a la «bizca» ante la madre por meter «la mano en la bragueta de un hombre» en el portal de la casa. Erdosain disfruta con malicia extrema en aquel episodio de *Los Lanzalla-*

[7] *En el primer episodio de* Los lanzallamas *titulado «El hombre neutro» el Astrólogo comenta con Hipólita la pluralidad de vidas que vive Erdosain y en el episodio «Haffner cae «es el mismo Haffner el que reflexiona sobre la lucidez que Erdosain le ha traído, y mientras lo hace los letreros luminosos brillan sobre los edificios.*

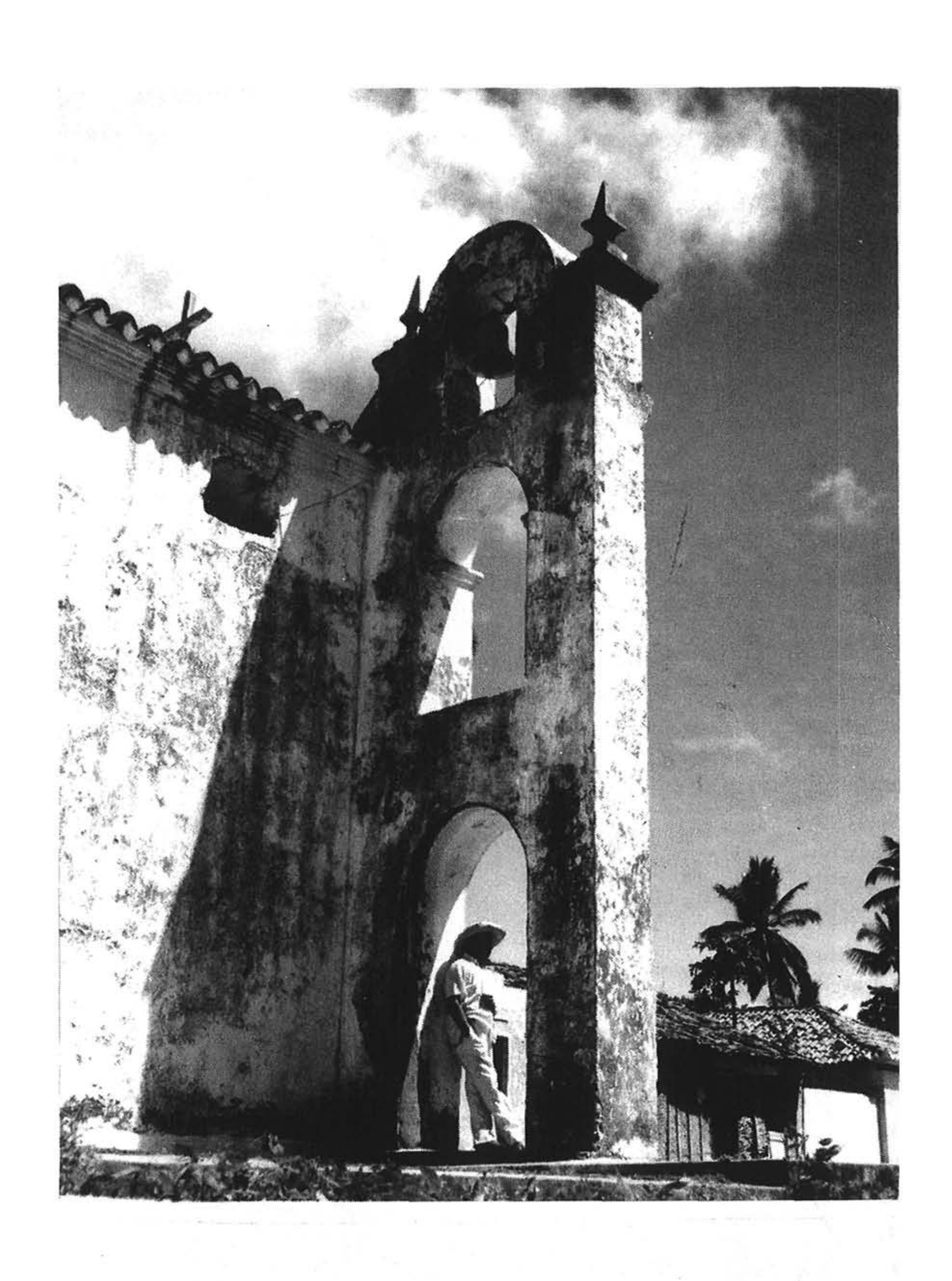
mas, que entre otros muchos vincula la naturaleza clarividente con el «descenso» inmoral y sórdido: «Jamás se divirtió tanto Remo como entonces. En la semioscuridad sonreía, disuelta su amargura en un regocijo estupendo» (212). El episodio en que más brilla Erdosain, maldito, se produce en la semioscuridad de la pensión en la que ha ido a depositar el rencor acumulado. Adquiere en este tránsito un dominio pleno de la luz. Erdosain se hace dueño de su destino y toma la vida en sus manos. Es verdad que, de aquí en adelante, la tragedia irá marcando cada paso de Erdosain, pero no es la tragedia que lo acosó pasivo, títere de los demás, es la que él persigue y propicia, la que él produce a conciencia o cuando menos en un constante debate entre la conciencia y la enajenación prevista por él mismo. Erdosain copa los límites de una cárcel muy estrecha y busca otra forma de luz, de razón, de humanidad en donde quepa toda la curiosidad de su ser. Erdosain infringe toda norma moral hasta el extremo de un crimen absurdo y de un suicidio que es otra forma de provocación: «Anarquista, hijo de puta. Tanto coraje mal empleado», le espeta un «anciano respetable» al cadáver de Erdosain que «era conducido a un calabozo». En tanto que los demás se preguntaban admirados: «¿Pero es posible que éste sea Erdosain?». La línea mayor de fuga en el texto la abre esa sorpresa de los otros al ver que «el monstruo» era uno como ellos: «La sorpresa de la policía, así como de los viajeros, al constatar que aquel joven delicado y pálido era "el feroz" Erdosain» (*Los Lanzallamas* p. 393).

En las últimas páginas de *Los Lanzallamas,* las lámparas, las tinieblas, las sombras, la intolerancia final de Erdosain a la luz, su obsesiva mirada puesta en las tinieblas en oposición a la del narrador que da cuenta de los colores y los objetos luminosos, cierran esta alegoría extendida de las indagaciones en la conciencia moral de una sociedad engañada por el falso resplandor de unas luces que detrás de su magnífico espectáculo querían diluir su propio envés. Esta imagen de luz y sombra en Arlt, como totalidad abarcadora, es una condensación de todas las dualidades en el escenario de una Argentina que en esos textos ve una de las representaciones más dolidas –y sin embargo también de las más profundamente vitalistas e hilarantes– del desvanecimiento de su propio sueño. La pureza maldita con que Arlt libera a unos personajes para que recorran los extremos es el intento siempre atormentado de buscar salidas individuales al laberinto de la moral social y sus trampas políticas. En la siniestra comicidad de muchos pasajes de Arlt hay un gesto cruel de ironía

ante la barbarie que imposta su superioridad frente a una barbarie anterior; ante una especie desconcertada frente a su imposibilidad de iluminar con la razón las trampas que la misma razón le tiende.



Bahiana en el carnaval de Río de Janeiro



Capilla de Itamaracá (Pernambuco)

Estética del fracaso en Roberto Arlt

Loris Tassi

Juan José Saer, en su artículo «Nuevas deudas con el *Quijote*», reflexiona sobre la moral del fracaso que aparece por primera vez en *Don Qujote* y se repite en casi toda la narrativa moderna: «A diferencia del héroe épico, que espera un progreso como resultado de sus aventuras, y que gana terreno, en muchos planos diferentes, a medida que esas aventuras se producen, Don Quijote se encuentra al final de cada una de las suyas en el mismo lugar, defraudado e incluso malherido, física y moralmente, y sin embargo, *aun habiendo anticipado vagamente su fracaso, decide continuar sus aventuras.*»[1]

Un uso genialmente perverso de los principales motivos quijotescos aparece en la obra de Roberto Arlt. Se trata siempre de combatir la injusticia, pero en el personaje arltiano la injusticia de lo real, no en lo real, como si Don Quijote atacara los molinos para castigarlos por no ser gigantes y, a la vez, como si el personaje sintiese el constante deseo de ser derrotado de modo extraordinariamente ridículo. El fracaso es no sólo y no tanto un problema moral sino un insoluble problema estético, dentro del cual están los que podemos denominar desastres de la lectura[2], es decir el descubrimiento del desfase trágico entre lectura y

[1] *Juan José Saer: «Nuevas deudas con el Quijote» en* Babelia, *Madrid, 19 de abril de 2003. La cursiva es mía. Para Graciela Scheines, la novela siempre se alimenta del fracaso: «La novela, género tardío (despunta hacia el siglo XVI) es una forma peculiar de la narración que repite incansablemente una anécdota de fondo: la propuesta de un logro realizable y su frustración. Twain, Conrad, Kafka, nuestro Arlt, revelan la eterna lucha fracasada por la libertad, la felicidad, el amor... Si la ciencia se presenta ante la cultura como el relato del éxito inagotable, la novela no puede aceptar un final feliz.» Graciela Scheines:* Las metáforas del fracaso, *Casa de las Américas, La Habana, 1991, pp. 124/5.*

[2] *Cfr. Ricardo Piglia:* Crítica y ficción, *Anagrama, Barcelona, 2001, p. 24: «...Astier lee los folletines bandolerescos y trata de vivirlos. Balder está marcado por las novelas sentimentales...Ergueta lee la Biblia y empieza a actuarla. Pero la clave de esto es Erdosain: de hecho él asesina a la Bizca para repetir un relato que él leyó en un diario. Y esta relación entre el crimen leído y el crimen real está señalada de un modo directo por el narrador. Hay una especie de Quijotismo negativo en todo esto: la lectura tiene siempre un efecto perturbador y delictivo. La lectura, en Arlt, lleva a la perdición.» A propósito de la literatura como causa de perdición, recordando las precoces lecturas dantescas de Arlt, se podrían traer a colación los extraviados lectores Paolo y Francesca del canto V del* Inferno.

vida, como en ese Quijote del Novecientos, el Kien protagonista y extraviado lector de *Auto de fe* de Canetti. En el universo arltiano se actúa tras la lectura y a causa de ella. El acto más importante, el más grave pecado de sus personajes es la lectura: Dostoievski, Baudelaire, la novela picaresca, Carolina Invernizzio, Ponson du Terrail, las biografías de los grandes criminales y los manuales científicos. Todo libro se convierte en literatura y es causa de perdición. Los libros no sólo empujan y constriñen a la acción sino que deben ser también el constante punto de referencia de la acción humana. «Evocó personajes de novela que impresionaron su adolescencia, la actitud de éstos cuando se encontraban frente al «suceso extraordinario» de sus vidas. ¿Cómo se comportaría él?»[3]

Para los personajes de Arlt, que nunca se olvidan de ser personajes, la acción humana ha de ser forzosamente libresca. Se trata de trasladar la literatura a la vida porque, como dice T.S. Eliot, el hombre no puede soportar demasiada realidad. La literatura de los personajes arltianos, no la de Arlt, es de evasión: se trata de evadirse de la realidad, que es la pesadilla de la cual tratan de despertar. La realidad humilla y la única alternativa a ella es construir otro mundo, espantoso y cómico, un mundo verbal opuesto al real y que trate de borrarlo. «–Es terrible lo que usted dice.– Más terrible es la realidad»[4]

Los héroes del escritor argentino se sirven de la literatura para encontrar los rotos en el tejido de la realidad, son culpables de literatura, están auténtica y artificiosamente poseídos por la literatura y la sufren, tratando de aumentar tal sufrimiento y no de liberarse de él. Hay algo de extremadamente peligroso y obsceno en este hacerse de literatura, en esta lúcida, lúbrica y lúdica busca de una autodestrucción convertida finalmente en premio: el fracaso o juego contra el mundo. «No inútilmente se finge el fantasma. Llega un día en que se termina por serlo»[5]

La literatura es, en todo sentido, la pasión de las criaturas arltianas, que recuerdan a esa piara que, salida del cuerpo del exorcizado, se

[3] *Roberto Arlt:* El amor brujo, *Fabril Editora, Buenos Aires, 1972, p. 199.*

[4] *Roberto Arlt:* Los siete locos. Los lanzallamas, *Archivos, p. 373.*

[5] *Roberto Arlt:* Narrativa corta completa I, *Universidad de La Laguna, Madrid, 1995, p. 25. La representación puede tener funestas consecuencias: el rol que asumimos en el juego termina revelando o quizá construyendo nuestro destino. En una novela de Danilo Kis, gran secuaz de Borges, se expresa, de modo mucho más lírico, el mismo concepto. «Mi parte de víctima, que con mayor o menor éxito he representado toda la vida –porque un hombre representa en realidad su vida, su destino– esta parte, digo, se encamina lentamente a su fin. No es posible, jovencito mío, y recuérdalo siempre, no es posible hacer de víctima toda la vida sin llegar a serlo de verdad». Danilo Kis:* Giardino, cenere, *Adelphi, Milano, 2000. pp. 115/6..*

arroja al mar. Este episodio evangélico es el epígrafe de *Los demonios* de Dostoievski, modelo de *Los siete locos, Los lanzallamas*, sólo que en Arlt el modelo es traicionado pues en su literatura todo es inversión y quizá falsedad, desesperación y, al mismo tiempo, bufonería. Los demonios o posesos, según la traducción que se prefiera, no pueden conservar un carácter trágico puro, por decirlo así; están destinados a volverse locos, a ser perseguidores y perseguidos, colmados de literatura y más obsesionados por la nobleza de sus modelos rusos que por su realidad inmediata. Los locos sufren la siniestra fascinación de ser humillados y actúan obedeciendo a la necesidad de fracasar. Los personajes de Arlt aman el sufrimiento como los de Dostoievski pero no conciben que sufrir lleve al bien. Sólo les interesa su aspecto narrativo y teatral. El subsuelo es una elección estética. El castigo es una idea seductora, al igual que el delito, pero el castigo que se recibe atrae más que el crimen castigado. Sólo puede haber salvación en lo ficticio, redención sólo en la culpa, ser sólo en el mal. Ha de buscarse el amor puro en los burdeles y el sentido de la existencia, en la degradación. En *Los siete locos. Los lanzallamas* insiste la idea de un misticismo desviado, decididamente perverso, decadente. Para decirlo según Manganelli: el místico seduce porque desafía a Dios y se magnifica, como criatura trágica, cuando pierde. La rebelión es necesaria pero más aún lo es su sueño[6]. El hombre rebelde es el soñador[7], a veces el payaso que se rebela. En el supuesto mejor de los mundos posibles, la Argentina de los años veinte, la única transgresión factible es el fracaso. La angustia metafísica se vuelve privilegio de los miserables. Todo es ridículo pero como lo es la trágica enseñanza de Karamazov padre[8], comediante cruel y mártir que juega con la propia desesperación en la

[6] *«El animal arrebata el látigo de manos del patrón y se fustiga, para volverse patrón, y no sabe que se trata de una fantasía, nacida de un nuevo nudo en la fusta señorial». Franz Kafka:* Confessioni e diari, *Mondadori, Milano, 1980, p. 795.*

[7] *En su estudio sobre Dostoievski, René Girard se detiene en el papel de la literatura en la formación del egotismo subterráneo. Hablando del subsuelo, categoría que se puede aplicar a buena parte de los caracteres arltianos, escribe: «El personaje del subsuelo se precipita entonces en aventuras humillantes, cae tanto más bajo en la realidad cuanto más alto llegue en el sueño.» René Girard:* Dostoievski dal doppio all'unità, *SE, Milano, 1996, p. 74.*

[8] *Karamazov padre se presenta diciendo «Os veis ante un bufón...No obstante, así debo presentarme...Soy por naturaleza un bufón, he nacido bufón...verdaderamente siempre me da la impresión, al presentarme ante la gente, de ser el más vil y que todos me juzguen como bufón. Entonces me digo: Vamos, hagamos el bufón de verdad...Da gusto sentirse ofendido: toda la vida me he humillado hasta sentir placer...Se experimenta cierto gusto en la ofensa...Toda la vista lo he hecho, por estética, porque no sólo es placentero sino pintoresco...» Cfr. Fedor Dostoievski:* I fratelli Karamazov, *Einaudi, Torino, 1995, p. 60.*

ficticia tentativa de liberarse. El Superhombre, una suerte de rescatador de fracasados, es un astrólogo castrado que concibe la vida sólo como lo que está en otra parte. Si no fracasa es únicamente porque representa y encarna el deseo de fracasar de los demás personajes. Judas es un adolescente rabioso, un tierno bárbaro cubierto de infamia en busca del perfecto fracaso. Los maestros de la vida son pequeños delincuentes, inciertos dueños de un saber exclusivamente negativo. Muchas son las víctimas, pero los corderos del sacrificio ¿sirven para quitar los pecados del mundo o para aumentar su peso? Tal vez las dos cosas al mismo tiempo. Pocos años más tarde, un cuento de Borges nos mostrará que heroísmo y traición pueden ser variaciones de un mismo tema.

En Arlt, la imaginación expresa un *mea culpa* farsesco y orgulloso. Los escritores son resentidos, asesinos, ladrones (de estilo) o todo a la vez. Dicho en términos morales: más traviesos que truhanes. Todos quisieran estar en otra parte, todos quisieran distinguirse y este deseo nace de los libros. Todos cumplen el mismo recorrido, que es un movimiento falso: de los libros al fracaso. El fracasado se forma leyendo o la lectura se cumple fracasando. Silvio Astier, protagonista de *El juguete rabioso*, no está destinado a ser Rocambole; no obstante lo intenta y fracasa. En realidad, trata de ser Rocambole para fracasar mejor. Erdosain, protagonista y víctima jubilosa[9] de las empresas narradas en *Los siete locos. Los lanzallamas*, pareciera buscar la expiación por medio de una muerte digna de Achab, una muerte de gran estilo, teatral como los delincuentes interpretados por James Cagney o como King Kong, pero muere interpretando el papel que ha elegido verdaderamente, el de fracasado. Por volver, inversamente, a T.S. Eliot, se trata de intentos de concluir con una expresión, la lengua disonante e inaudita de Arlt, y no con un lloriqueo. Los personajes arltianos son versados en el arte de fracasar, del fracaso como una de las bellas artes: «Nada seduce tanto como el fracaso, pues nos libera de culpas, responsabilidades y esfuerzos...»[10]

Todo existe para ser traicionado. En esta «mala» lectura, Narciso no se pierde por ser bello sino que es bello porque se pierde. Prometeo no

[9] *En el subsuelo es natural el goce de la desesperación: «...sin embargo es verdad que hubo momentos para mí en los que, aun si me hubiesen dado un bofetón yo quizás hubiera gozado.. Lo digo seriamente: es probable que aun de una cosa similar podría haber obtenido cierto disfrute y, desde luego, desesperado, porque es justamente en la desesperación donde se ponen a prueba los goces más ardientes, en especial cuando te encuentras convencido de estar en una situación sin salida». Cfr. Fedor Dostoievski:* Memorie del sottosuolo *en* Romanzi brevi II, *Mondadori, Milano, 1990, p. 809.*

[10] *José Pablo Feinmann:* El mito del eterno fracaso, *Legasa, Buenos Aires, 1985, p. 105.*

desafía a los dioses para ayudar a los hombres sino porque robar es bello y digno, una virtud que convierte en deseo el hacerse comer el hígado. Arlt es el mejor artesano de una lengua robada y el fracasado se encuentra en su mejor lugar cuando fracasa porque siempre trata de repetir la experiencia que lo ha formado. En cierto sentido, el pecado es la *hybris* de los personajes de las tragedias griegas, sólo que aquí no hay héroes sino sus pésimos imitadores. Es como asistir a una rebelión titánica hecha por enanos. El típico personaje arltiano es un terrestre Lord Jim que tiene una segunda y una tercera ocasión y una enésima pero cada vez con menos fuerza, demostrando no estar a la altura. Un Lord Jim destinado a no serlo nunca. Parece que en el pasado el fracasado haya provocado una misteriosa tragedia y perdido el honor pero resulta evidente que el intento de expiar esta culpa oscura es sólo un pretexto, el pre-texto.

Volvamos al fracaso como problema estético. El fracaso, acto de la voluntad, es también y principalmente, representación. En ello consiste el cruel talento de Arlt. El fracaso ennoblece al hombre y lo convierte en personaje. El fracasado es protagonista. El fracaso pertenece al territorio de la ficción absoluta y debe ser vivido como tal. Se debe fracasar literariamente, el fracaso ha de ser literaturizado, debe ser teatral, hace falta verlo. El fracasado es un intérprete que necesita de espectadores indignados y malignos. El límite del fracaso es su necesidad de testigos. «No dejan de aproximárseme malvados, que aspiran a regocijarse en el espectáculo de mi fracaso...»[11]

Los fracasados son exhibicionistas y el fracaso es una partitura ya escrita, una ceremonia obscena que permite ínfimas variaciones. Henry James se detiene en alguna parte a imaginar el desastre. En Arlt está presente la imaginación del fracaso y su constante exhibición. A diferencia de los fracasados de Onetti, hombres generalmente maduros, a los cuales les basta con echarse en una cama, dar la espalda al mundo, fumar y contar la propia caída, para recrear, de este modo, el mundo por medio de la palabra porque, como sabe Brausen, la palabra es omnipotente, los fracasados de Arlt recorren y desmenuzan frenéticamente las calles de Buenos Aires, exhibiéndose como impúdica gente perdida, orgullosos de su derrota como otros, los mediocres, de su éxito. Su vagabundaje se transforma inevitablemente en un naufragio. Una auténtica ansia de perder empuja a estos personajes y los construye, pero la

[11] *Roberto Arlt:* Narrativa corta, *cit., p. 44.*

maligna comicidad que el escritor emplea en representar estas figuras de sucumbidos ha sido a menudo ignorada. No hay nada más cómico que la desdicha, dice Beckett en *Final de partida.*

Fracaso es una palabra arltiana insustituible y de significado huidizo. Toda la producción de Arlt está habitada por el fracaso y es probable que ciertas lecturas críticas hayan sido condicionadas por esta centralidad de la derrota. El Astrólogo ha sido considerado un fiel testigo del derrumbe de las esperanzas de ascenso social de la pequeña burguesía, invirtiendo el expreso concepto de Borges en «Una rosa amarilla»: el libro como espejo del mundo, no como valor añadido al mundo. El Astrólogo, gran figura de defraudador, sólo puede atestiguar sobre la enorme cantidad de lecturas de su creador, si no se prefiere ver en tal personaje a una suerte de San Juan Evangelista ficticio y alucinado, un testigo del futuro como lo son los profetas.

Volvamos a un fragmento de la inicial cita de Saer: continuar la aventura a pesar de que se intuye la derrota, con la intuición como esperanza y no como temor, exige continuar la aventura para lograr la derrota. No obstante su lucidez –o mejor dicho: gracias a ella– los personajes de Arlt no renuncian a la aventura, es decir a la desventura. Afirma Balder, el protagonista de *El amor brujo*: «Yo era consciente, perfectamente consciente de que mi sueño era un disparate irrealizable, al menos en Buenos Aires.»[12]

La razón de nada sirve; la consciencia, como para las criaturas de Dostoievski, es sólo una enfermedad; diagnosticar el mal apenas consigue hacerlo incurable. Hay que engañarse, la quijotería es necesaria y voluntaria. Balder es el enésimo habitante del subsuelo[13], un prisionero feliz y consciente de los «límites de lo útil». Los intentos de hacer entrar la literatura en la vida deben fracasar, pero quizás estos intentos se emprenden, justamente, porque se quiere fracasar. Desde el punto de vista del fracasado, el fracaso no es lo peor. Los que nunca fracasan son los mediocres, personajes insignificantes pero necesarios; reconciliados con el gris de la existencia, no necesitan ser derrotados, tienen dignidad, seriedad y honorabilidad, pueden triunfar y normalmente triunfan. Un abismo los separa de los fracasados, que rezuman

[12] *Roberto Arlt:* El amor brujo, *cit., p. 163.*

[13] *«De hecho, se puede querer algo aun contra el propio interés y a veces hasta se debe». Fedor Dostoievski:* Memorie..., *cit., p. 835. En su estudio sobre el Mal como pasión y, en consecuencia, como poesía, dice Bataille: «Pienso que el hombre se insurge necesariamente contra sí mismo y que no puede reconocerse ni amarse hasta el fondo si no es objeto de una condena». Georges Bataille:* La letteratura e il male, *Mondadori, Milano, 1991, p. 37.*

talento, aunque lo empleen mal, mientras los mediocres carecen de él. Hasta es posible que se cometa el fracaso como se comete un delito, para evitar la mediocridad. La oveja negra elude el rebaño, siguiendo el mal ejemplo de Eróstrato.

El fracasado resulta interesante porque su talento es cruel, en tanto en el triunfo siempre hay algo de vulgar y fortuito. Borges, en «Pierre Menard autor del *Quijote*», afirma que la gloria es una forma de la incomprensión, acaso la peor. Los fracasados quieren ser comprendidos: el fracaso es comunicación. El triunfo decepciona, el fracaso puede ser magnífico, su belleza salvará al mundo. No se trata de extraer la belleza del mal, como en el verso de Baudelaire, sino de admitir la belleza del fracaso. El fracasado es bello por su fama y por su desventura, sobre todo por ésta. Bello como el temblor en las manos de un ebrio, según las palabras de Lautréamont. El fracaso, por su parte, ha de ser titánico como los sueños y ambiciones de Erdosain y su demiurgo Dostoievski, al cual reescribe. ¿Pensó Borges en Arlt al escribir la historia de Pierre Menard?

El fracasado sueña siempre y, a menudo, con el grandioso fracaso que le da importancia, aunque parezca paradójico, y que se torna un medio de afirmar, no de preservar, la propia personalidad: «... también unos medios insuficientes, hasta pueriles, pueden procurar la salvación»[14].

En el fracasado la esencia precede a la existencia, porque es predestinación y nacimiento. Existe la Gracia: pensemos en Judas. El destino de perdición de Remo (*nomen omen*) Augusto (elección nominal sádica) Erdosain se revela en la frase inicial de *Los siete locos*. El destino del fracaso del escritor está en el título. Las contradicciones de Silvio aparecen en el oxymoron que constituye el nombre de la primera novela, *El juguete rabioso*, en tanto su destino de lector y criminal se muestra desde el comienzo: «Cuando tenía catorce años, me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz...»[15]

[14] *Franz Kafka:* Racconti, *Mondadori, Milano, 1982, p. 428. El fracaso es el destino y la libre elección de los héroes del gran heredero arltiano, Onetti. Larsen, en* El astillero, *se mete en un proyecto que no puede sino fracasar, pero ya en la primera novela de Onetti hay una reflexión muy interesante: «Pero el animal sabe también defenderse. Sabe llenarse la boca con una palabra y la hace sonar como si la escupiera. Fraa...casado...Pero Lázaro no sabe lo que dice cuando me grita «fracasado». No puede ni sospechar lo que contiene la palabra para mí.» Juan Carlos Onetti:* El pozo, *Mondadori, Madrid, 1990, p. 53. La palabra «fracasado» no significa lo mismo para quien lo es y para quien no lo es.*

[15] *Roberto Arlt:* El juguete rabioso, *Cátedra, Madrid, 1990, p. 87.*

El juguete rabioso, la novela educativa de un infame, muestra la pedagogía del fracaso. El joven Silvio Astier tiene talento, podría llegar a ser alguien, como tantos triunfadores, pero decide cumplir el trayecto inverso. Lector neurótico (Dostoievski, Pío Baroja, Baudelaire, los cuarenta tomos de Rocambole, textos científicos), entra en una escuela militar gracias a su superioridad intelectual; el muchacho construye un cañón, afirma con orgullo haber inventado un señalador automático de estrellas fugaces. La belleza que se manifiesta en la poesía de Baudelaire o en ciertas calles de Buenos Aires lo exalta: «Infinita alegría, dionisíaca alegría inverosímil, ensanchaba mi espíritu hasta las celestes esferas...»[16]

Sin embargo, Astier roba con gran habilidad, intenta incendiar la librería donde trabaja y en la cual los libros son sólo mercancías, agrede a un mendigo como el protagonista de *La naranja mecánica*, intenta el suicidio, experimenta sentimientos encontrados en contacto con un homosexual. En el último capítulo traiciona a su único amigo, un ladronzuelo cojo con el cual había planeado cometer un robo. La traición no proviene de un sentimiento de integración social, por dinero, porque robar es malo. La traición es una experiencia literaria, un intento de traducción: ¿qué haría Rocambole en mi lugar? se pregunta el muchacho ¿qué debería hacer yo para ser Rocambole? El sentido de la vida sólo puede ser recabado de la lectura. ¿Para qué leer, si no, si los libros no modifican la existencia del lector? Hay escritores malditos; en consecuencia, ha de haber lectores malditos[17]. Astier, esteta furibundo y corrupto, intenta vivir lo que ha leído. Lo inspiran los modelos de Rocambole y Judas en su voluntaria degradación. La literatura ordena y condena las elecciones existenciales, que son sólo elecciones literarias. Elegimos según lo que hemos leído[18]. No hay acciones sino sólo traducciones, adaptaciones, plagios. Erdosain, un aficionado fracasado, en el sentido de que se complace en su fracaso, antes de morir como un perro rabioso, trata con obstinado rigor permanecer fiel a la frase inicial del libro: alguien debió calumniar a Remo Erdosain: «Al abrir la

[16] Ibidem, *p. 178.*

[17] *El estudioso Ernesto Goldar considera la traición de Silvio como un fracaso necesario: «Silvio Astier traiciona para sentirse como muerto, para hacerse mal y castigarse, para convertirse inevitablemente en Judas Iscariote...Silvio Astier sólo intenta lo peor; reclama, además, el fracaso de su tentativa...» Ernesto Goldar:* Proceso a Roberto Arlt, *Plus Ultra, Buenos Aires, 1985, p. 107.*

[18] *Volviendo al placer del texto: «Su lectura parecía la disposición de alguien que nada en el mar entre las ruedas de un barco y, deseando salvar la vida, se aferra enérgicamente a una o a otra.» Anton Chejov: «La apuesta»,* Racconti, *Mondadori, Milano, 1996, p. 273.*

puerta de la gerencia, encristalada de vidrios japoneses, Erdosain quiso retroceder; comprendió que estaba perdido, pero ya era tarde.»[19]

En las primeras páginas, Erdosain es presentado como un ladrón incapaz, un inventor fracasado. Al comienzo de su estrambótica odisea de loco angustiado y comediante (dos hipótesis y tres términos que son sinónimos o bien el tercero engloba los otros dos), se pregunta: «¿Qué es lo que hago con mi vida?»[20]

Este comediante de cara angustiada también tiene talento. La mujer lo considera un genio en desgracia, una familia de pobretones lo ve como un salvador, una muchacha se enamora de él y se declara dispuesta a estudiar metalugia para hacerlo feliz. Las vías de la perversión son infinitas e indescifrables. Erdosain, por su parte, quiere salvar al Hombre. El problema, sin embargo, es la búsqueda de la felicidad: «¿Qué he hecho yo para la felicidad de este desdichado cuerpo mío?»[21]

Con todo, este hombre superangustiado es uno de los que viven para «meditar siniestros proyectos contra la sociedad». Erdosain roba 600 pesos con siete centavos, como se puntualiza a lo largo de la historia, se deja llevar la mujer sin reaccionar, exhibiéndose como humillado[22] y sintetizando los viejos fracasos, se hace golpear por un primo de su mujer y luego organiza fríamente su rapto. Sus últimas y delirantes acciones son comprar a una mujer jovencísima, matarla y suicidarse. Este espantoso redentor[23] sueña salvar al género humano exterminándolo y tiranizando a quienes escapen a la masacre.

[19] *Roberto Arlt:* Los siete locos. Los lanzallamas, *edición citada, p. 8. Este el modo como aparece el protagonista de* Saverio el cruel: *«Aparece SAVERIO; físicamente, es un derrotado. Corbata torcida, camisa rojiza, expresión de perro que busca simpatía.» Roberto Arlt:* La isla desierta. Saverio el cruel, *Kapelusz, Buenos Aires, 1974, p. 59.*

[20] Ibidem, *p. 10.*

[21] Ibidem, *p. 114. Los personajes arltianos buscan la felicidad de cualquier modo:*

GALÁN: ¿Qué dicen ustedes del hombre?

REINA BIZANTINA: Es infinitamente triste.

DEMONIO: Dios le ha dado un alma cambiante como el mar.

ROCAMBOLE: Busca el sufrimiento. Eso es evidente.

HOMBRE CÚBICO: Más; busca la felicidad.

Cfr. La obra teatral Trescientos millones *en* Obra completa III, *Buenos Aires, 1991, p. 246.*

[22] *En un genial precurso de Kafka (no es el único) encontramos: «¿Se necesitan justamente las humillaciones para elevarme a la pura alegría del mundo de Dios?» Robert Walser:* El asistente, *Einaudi, Torino, 1990, p. 16.*

[23] *Recuérdense las palabras de un demonio menor, Sigalev: «Me he embrollado con mis propios datos, y mi conclusión está en directa contradicción con la idea originaria de la cual parto. Partiendo de la ilimitada libertad, concluyo en un despotismo ilimitado. Pero agrego que, más allá de mi solución de la fórmula social, no puede haber otra.» Fedor Dostoievski:* I demoni, *Einaudi, Torino, 1984, p. 375.*

El fracaso de Balder no es tan clamoroso. El protagonista de la última novela de Arlt es un fracasado en sordina, sin excesiva inspiración, pero la forma de resistencia que adopta contra el superpoder de lo real es la misma de los héroes precedentes, es decir la ilusión: «Inconscientemente necesitaba un pretexto para engrandecer mi existencia y el sentido de la vida...»[24]

Este sarcástico ingeniero tiene éxito con las mujeres y sueña fantásticos proyectos para modernizar Buenos Aires aunque «Su obra de ayudante en oficinas técnicas no le satisfacía, él no había nacido para tan insignificantes menesteres. Su destino era realizar creaciones magníficas, edificios monumentales, obeliscos titánicos...Transformaría la ciudad en un panorama de sueños de hadas... sus delirios eran tanto más magníficos a medida que de menos fuerza disponía para realizarlos.»[25]

A diferencia de quienes lo precedieron, Balder goza con una descripción física minuciosa y repugnante: «... el fracaso de su existencia trascendía hasta lo físico...Estaba sumamente encorvado, el talle torcido, el trasero pesado, la caja del pecho encogida, los brazos inertes, los movimientos torpes. A pesar de que no tenía veintisiete años, gruesas arrugas comenzaron a diseñarse en su rostro. Al caminar arrastraba los pies. Visto de atrás parecía jorobado, caminando de frente dijérase que avanzaba sobre un plano ondulado, de tal manera se contoneaba por inercia. El pelo se escapaba por sus sienes hasta cubrirle las orejas, vestía mal, siempre se le veía con la barba crecida y las uñas orladas de tinta. Además echaba vientre...Es de creer por momentos que este hombre atravesaba crisis de estupidez empujado por la desesperación.»[26]

El protagonista afirma repetidamente querer vivir una romántica historia de amor. El amor sólo puede ser el poético de los libros: «A través de la lectura de novelas me había creado un concepto casi dionisíaco de la pasión...»[27]

Balder se enamorará, transformado, de una joven, pero tramará toda suerte de engaños para hacer naufragar esta relación, sin importar el por qué. Arlt parece poner en práctica una sugerencia de otro gran saboteador del arte de narrar, Macedonio Fernández: «Manténte en el misterio, lector»[28].

[24] *Roberto Arlt:* El amor brujo, *cit., p. 135.*

[25] Ibidem, *p. 76.*

[26] Ibidem, *p. 77.*

[27] Ibidem *p. 162.*

[28] *Macedonio Fernández:* Manera de una psique sin cuerpo, *Tusquets,Barcelona, 1973, p. 83. Otro punto en común entre ambos escritores: en* Los siete locos. Los lanzallamas *durante 600 páginas se habla de una revolución de la que no veremos jamás el comienzo. El centro de*

Por volver a *Los demonios*, recordemos la respuesta del protagonista Stavroguin a los intentos de comprensión del monje Tichon: «Maldito psicólogo»[29]. Las lecturas psicológicas sólo pueden ser malditas. Los movimientos de los personajes sólo se pueden hipotetizar y tienden a confundirse y a confundirnos. Sus comportamientos están gobernados por la contradicción y la indefinición, dos características del héroe dostoievskiano puestas en evidencia por Bachtin[30]. En Arlt no se trata de explicar, de aclarar, sino de seducir partiendo justamente de algo que no se puede explicar racionalmente. Este voluntarismo del fracaso común a todos, la traición de Silvio, la continua comedia de Erdosain, el comportamiento de Balder, el deslizamiento desde el chato mundo de la respetabilidad hacia el salvaje del crimen en el cuento «Las fieras», las ofensas más o menos reales a mujeres idealizadas en «El jorobadito» y «Ester Primavera», la fuerza que empuja al escritor fracasado del cuento homónimo a fracasar, es decir a escribir.

Traducción: Blas Matamoro

la novela, como en Musil y en Buzzati, está fuera de la novela misma. Novela del museo de la Eterna *es una novela de prólogos que presentan una novela inexistente y la prometen. La Obra es la espera de la Obra.*

[29] *Fedor Dostoievski:* I Demoni*...cit., p. 420.*

[30] *Michail Bachtin:* Dostoievski. Poetica e stilistica, *Einaudi, Torino, 1968, p. 72.*



Iglesia de la Candelaria (Río de Janeiro)

Seis curiosidades de *El juguete rabioso*

Fernando Sorrentino

1. Lucha entre un fabricante y un propietario

En mis tiempos de alumno del Colegio Nacional Nicolás Avellaneda (1956-1960), *El juguete rabioso* (1926), de Roberto Arlt, no era libro de lectura escolar. De manera que, por mi cuenta y riesgo, compré y leí en esos días la edición de la Biblioteca Contemporánea, de la Editorial Losada. Unos años más tarde adquirí los dos tomos (1963) de sus *Novelas completas y cuentos,* que acababan de ser publicados en Buenos Aires por la ahora extinta Compañía General Fabril Editora, y entonces regalé no sé a quién el anterior librito anaranjado.

En la página 37 (de la edición de Fabril) leemos:

> Enrique tenía catorce años cuando engañó al fabricante de una fábrica de caramelos, lo que es una evidente prueba de que los dioses habían trazado cuál sería en el futuro el destino del amigo Enrique.

En esta oración, cuyo rabo es espejo de su cabo, hay una inexactitud léxica. Pues un *fabricante de una fábrica de caramelos* no es *a)* «una persona que fabrica caramelos» sino *b)* «una persona que fabrica una fábrica de caramelos». Pero, sin duda, Arlt no quiso expresar *b)* sino *a),* a saber:

> Enrique tenía catorce años cuando engañó al propietario de una fábrica de caramelos.

Hará unos meses (o sea, nada menos que unos cuarenta años más tarde), compré *El juguete rabioso* de la Colección Austral (1993), cuya edición preparó y prologó Ricardo Piglia. En la página 31 se lee: «Esta edición sigue la publicada por Editorial Latina en octubre de 1926»; en la 36:

> Enrique tenía catorce años cuando engañó al propietario de una fábrica de caramelos.

Los mecanismos de la memoria son imprevisibles. Al instante recordé que, en la edición de Fabril, no decía *propietario* sino *fabricante*.

¿Es posible –me pregunté– que, en la edición de Austral, alguna mano invisible le haya enmendado la plana a Arlt?

Como el único modo de saberlo era consultar el libro de la Editorial Latina, eso fue lo que hice (en la biblioteca del Colegio Nacional de Buenos Aires), y verifiqué que esa primera edición registra *propietario* y no *fabricante*.

De esto infiero que, revisadas las pruebas de la novela en la Editorial Latina, algún anónimo corrector, con buen criterio, eliminó *fabricante* y colocó *propietario*.

Entonces, ¿por qué reaparece *fabricante* en la edición de Fabril? La conjetura verosímil es que, en lugar de reproducir el texto de Latina, esta edición volvió a basarse en el original de Arlt, donde, claro está, el vocablo *fabricante* no había sido reemplazado por *propietario*.

2. Buhardilla en el zaguán

El primer párrafo de la novela dice:

> Cuando tenía catorce años me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz que tenía su comercio de remendón junto a una ferretería de fachada verde y blanca, en el zaguán de una casa antigua en la calle Rivadavia entre Sud América y Bolivia.

Puesto que Sud América es la actual Artigas, la acción se sitúa a cien metros de la plaza Juan Martín de Pueyrredón, en el corazón del barrio de Flores.

Desde luego, si el taller del remendón funcionaba en las reducidas dimensiones de un zaguán, no podía ser otra cosa que un *cuchitril* (como lo denomina Arlt en el segundo párrafo). En el decimoquinto, lo llama *mansarda:*

> En la mansarda, apestando con olores de engrudo y de cuero [...].

¿Qué cosa es una *mansarda*? El DRAE nos informa:

> **mansarda.** (Del fr. *mansarde,* y este de *F. Mansart,* 1598-1666, arquitecto francés que generalizó su uso y a quien se le atribuye erróneamente la invención). f. **buhardilla.**

Creo que Arlt pensó el vocablo *mansarda* –de lúgubre sonido– como sinónimo de *cuchitril, tugurio, sucucho, espelunca* o cualquier otro término que dé idea de cueva o agujero sórdido.

Ahora bien, como *buhardilla,* en su segunda acepción, significa *desván,* o sea (DRAE) «parte más alta de la casa, inmediatamente debajo del tejado, que suele destinarse a guardar objetos inútiles o en desuso», es evidente que ni el zaguán del zapatero andaluz ni ningún otro zaguán del mundo podrían disponer de una buhardilla o de un desván.

El zaguán perdura aún en las numerosas casas llamadas de los *albañiles italianos* (la media casa romana anterior a 1930), y, sin ninguna duda, el zapatero andaluz trabajaba en una casa de ésas: sin desván y sin tejado.

3. La mulata blanca y los gitanos necrófagos

Cuando se perpetra el robo en la biblioteca de la escuela, Enrique Irzubeta y Silvio Astier («los ladrones» del capítulo I) revisan los libros. Encuentran *Charles Baudelaire. Su vida;* Silvio lee en voz alta:

> Yo te adoro al igual de la bóveda nocturna
> ¡oh! vaso de tristezas, ¡oh! blanca taciturna,
> [...]
> y vamos a los asaltos, vamos,
> como frente a un cadáver, un coro de gitanos.

Baudelaire había escrito:

> Je t'adore á l'égal de la voûte nocturne,
> O vase de tristesse, ô grande taciturne,
> [...]
> Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,
> Comme après un cadavre un choeur de vermisseaux,
> [...].

Teodosio Muñoz Molina prologó y anotó otra edición de *El juguete rabioso* (Buenos Aires, Espacio, marzo de 1993). Como la versión española es absurda, Muñoz Molina aporta, al pie de la página 70, su propia traducción. Es evidente que *Je m'avance à l'attaque, et je grim-*

pe aux assauts tiene más afinidad con «me adelanto al ataque y trepo en los asaltos» que con «y vamos a los asaltos, vamos»; además, el vocablo francés grande no significa «blanca» sino «grande», y *vermisseaux* quiere decir «gusanos» y no «gitanos». Muñoz Molina comenta:

> Resulta imposible imaginar a Baudelaire llamando «blanca taciturna» a la Duval, su amante mulata, a quien iban dirigidos estos versos.

Versos, por supuesto, carentes de sentido, lo que no impide que Silvio comente:

> -Che, ¿sabés que esto es hermosísimo?

Muñoz Molina atribuye los dislates a «las pésimas traducciones que corrían en la época». Sin dejar de admitir tal posibilidad, creo que, en este caso puntual, el lector es más culpable que el traductor.

Por la fecha de publicación (1926) de la novela, supuse que Arlt citaba por la clásica traducción de Eduardo Marquina *(Las flores del mal. Poesías,* Madrid, 1905), traducción que, según creo, es la única anterior a *El juguete rabioso.*

En la biblioteca de la Academia Argentina de Letras pude consultar este libro y comprobé que las *Poesías* están «precedidas de una noticia biográfica por Teófilo Gautier», información que me remite al libro que Arlt menciona como *Charles Baudelaire. Su vida.*

Luego verifiqué coincidencias y divergencias respecto de los cuatro versos consignados por Arlt. En la página 127 don Eduardo tradujo con estos alejandrinos:

> Te adoro, como adoro la bóveda nocturna.
> ¡Oh, vaso de tristezas, oh, blanca taciturna!
> [...]
> Yo renuevo el ataque y los asaltos vanos,
> como frente a un cadáver un coro de gusanos.

Vemos que son licencias de Marquina poner «blanca» por *grande* y, con el fin de encontrar rima para «gusanos», adjetivar con «vanos» a los asaltos.

En este punto, ya no me cabe la menor duda de que Arlt leyó el poema de Baudelaire en la edición madrileña de 1905. Por desgracia, citó sin verificarla, con desmemoria y error, y tal vez sin entenderla de-

masiado, la traducción de Marquina: el primer verso, con una ligera variante, reproduce la misma idea; el segundo es igual, con su injustificable «blanca»; «y vamos a los asaltos, vamos» es un decasílabo que se inmiscuye en los alejandrinos, y donde Arlt confundió el vano «vanos» de Marquina con una suerte de epanadiplosis entusiasta («vamos ... vamos»), con reminiscencias de estribillo futbolístico; en el último, los «gitanos» expulsaron a los «gusanos».

4. De cómo Silvio Astier nunca llegó a El Palomar

Como tengo acendrada afición a recorrer Buenos Aires y sus alrededores, a caminar, a andar en bicicleta y a viajar en todo medio de transporte público gozando del placer de mirar por la ventanilla, y como me encanta estudiar mapas y planos, y aprender los recorridos de trenes, colectivos y tranvías, no dejó de llamarme la atención el siguiente pasaje del capítulo III:

> «Se necesitan aprendices para mecánicos de aviación. Dirigirse a la Escuela Militar de Aviación. Palomar de Caseros».

> –Sí, tomas el tren a La Paternal, le dices al guarda que te baje en La Paternal, tomas el 88. Te deja en la puerta.

Quien lee el aviso en el diario es Silvio Astier; quien le brinda las indicaciones del itinerario es su vecina, la señora Rebeca Naidath (o Naydath o Naidach).

Según se informa al principio del capítulo II,

> Como el dueño de la casa nos aumentara el alquiler, nos mudamos de barrio, cambiándonos a un siniestro caserón de la calle Cuenca, al fondo de Floresta.

Ahora bien, como la estación Floresta pertenece a la línea del Ferrocarril Oeste (más tarde línea Sarmiento) y como la estación La Paternal pertenece a la línea del Ferrocarril Pacífico (más tarde línea San Martín), lo cierto es que no hay manera de tomar en Floresta un tren que vaya a La Paternal.

Creo que en la indicación suministrada por la señora Rebeca a Silvio Astier se deslizó un error (más bien, un *lapsus*) que sobrevivió en

todas las ediciones posteriores de *El juguete rabioso.* Me parece que lo que la vecina, algo caóticamente, quiso decir es:

> –Sí, tomas el tren a *El Palomar,* le dices al guarda [*del tranvía 88*] que te baje en La Paternal, tomas el 88. Te deja en la puerta.

El tranvía 88 partía desde Rivadavia y San Pedrito; tomaba San Pedrito, Directorio, Curapaligüe, Donato Álvarez y Trelles. Luego seguía por Garmendia y otras calles, hasta concluir su recorrido en las Barrancas de Belgrano; pero lo que aquí nos interesa es que la estación La Paternal se hallaba (y sigue hallándose) en el punto en que Trelles se convierte en Garmendia (al cruzar Warnes).

De esta manera, Silvio tendrá que caminar desde Cuenca hasta Nazca (tres cuadras), tomar el tranvía 88 (que lo dejará, tal como dijo la mutante señora Naidath/Naydath/Naidach, en la puerta de la estación La Paternal), allí abordar el tren del Pacífico y bajar en la estación El Palomar, es decir, frente a las instalaciones militares que son su destino.

Con este método, podrá llegar; con el que aparece en el libro, será imposible: por lo tanto, jamás habría podido tener lugar la entrevista con los

> tres oficiales, uno recostado en un sofá junto al trinchante, otro de codos en la mesa, y un tercero con los pies en el aire, pues apoyaba el respaldar de la silla en el muro [...]

5. Prohibido pisar el esófago

El primer capítulo de *El juguete rabioso* se titula «Los ladrones». En cierto pasaje, Arlt escribe:

> Un agente de policía cruzó el herbero de la plaza hacia nosotros.

De acuerdo con el DRAE, *herbero* (del lat. herbarius) no es otra cosa que el «esófago o tragadero del animal rumiante». Siendo esto así, será difícil representarse un esófago de vaca que descanse en una plaza y que, además, sea cruzado por un agente de policía.

Sin duda, Arlt relacionó el sonido de *herbero* con la *hierba de la plaza,* y obró en consecuencia, utilizando aquel vocablo en lugar de, por ejemplo, *césped.*

6. La venganza del ingeniero

Después de consumada su delación del Rengo, Silvio Astier se presenta, en el tramo final de la novela, ante el ingeniero Arsenio Vitri. Éste, aunque ha sido beneficiado por la canallada, aprovecha la ocasión para humillar al desconcertante Silvio:

> –No, venga, siéntese... ¿dígame por qué ha hecho eso?*
> –¿Por qué?
> –Sí, ¿por qué usted ha traicionado a su compañero?, y sin motivo.
> ¿No le da vergüenza tener tan poca dignidad a sus años?

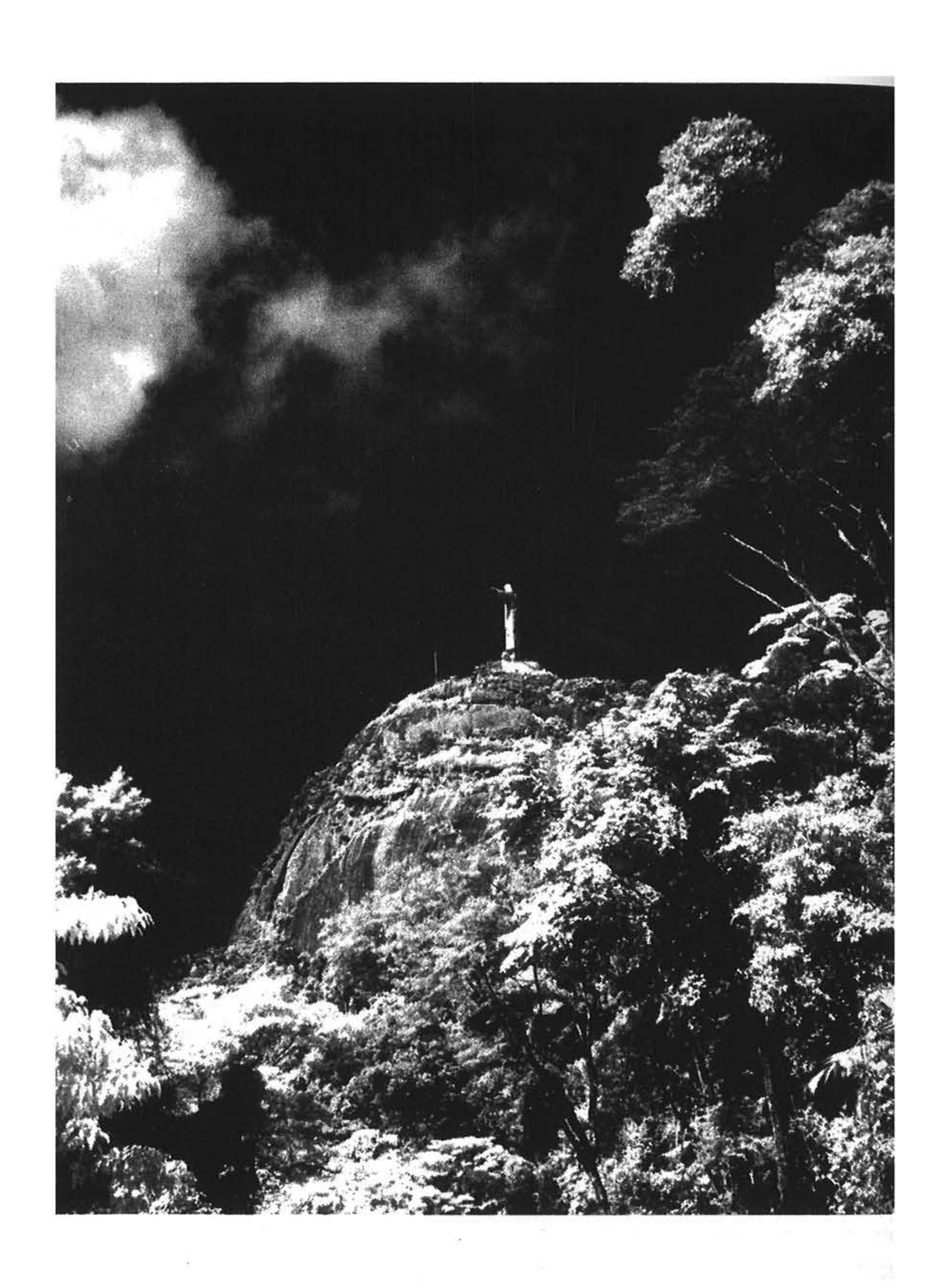
Durante dos o tres páginas más continúa un diálogo que no me atrevo a calificar de verosímil: tras haberlo amonestado con severidad, el ingeniero se convierte en súbito admirador de Silvio y termina festejando su «alegría».

Silvio pide un favor:

> –Vea; yo quisiera irme al Sur... al Neuquén... allá donde hay hielos y nubes... y grandes montañas... quisiera ver la montaña...
>
> –Perfectamente, yo le ayudaré y le conseguiré un puesto en Comodoro; pero ahora váyase porque tengo que trabajar. Le escribiré pronto... ¡Ah! Y no pierda su alegría; su alegría es muy linda.

Aquí, como en el caso del tranvía 88, Silvio tiene mala suerte con los itinerarios. Él desea ir al Neuquén, a ver hielos y montañas (nubes también hay en Buenos Aires), y el ingeniero, sin dudar, lo despacha a Comodoro Rivadavia, que no queda en el Neuquén sino en el Chubut, y donde, en lugar de las «grandes montañas» que Silvio quería ver, tendrá que conformarse con la contemplación del funerario cerro Chenque.

* *Hay tres maneras certeras de puntuar este sintagma («dígame por qué ha hecho eso», «dígame, ¿por qué ha hecho eso?» o «dígame: ¿por qué ha hecho eso?») y unas cuantas maneras erróneas.*



El Cristo del Corcovado (Río de Janeiro)

Rose Ausländer: *Poemas*

Ibon Zubiaur

Rose Ausländer nació como Rosalie Scherzer en la culta y plural Czernowicz de 1901. Tuvo una vida errante y agitada, a caballo entre Europa y los Estados Unidos: estudiaba filosofía y literatura en la universidad cuando la muerte de su padre le llevó a emigrar al nuevo continente; una grave enfermedad de su madre la reclamó, varios años después, de vuelta en Czernowicz. Publicó poesía y traducciones y viajó bastante, pero la guerra y la ocupación nazi la sorprendieron en su ciudad natal: allí, en el Guetto, sobrevivió al hambre y a las deportaciones, al trabajo forzado y a la muerte de sus allegados; conoció en esas circunstancias a Paul Celan, que ejerció una influencia decisiva en ella y en su obra. En 1946 emigró otra vez a Nueva York, donde trabajaría en una empresa de transportes y escribiría durante años exclusivamente en inglés. Siguió viajando mucho hasta que en 1965 se establece en Alemania: el país de su lengua materna, pero también el que engendró el genocidio que vivió de cerca. En 1972 ingresa en el geriátrico de la comunidad judía de Düsseldorf, que no abandonaría en sus últimos años: recluida en su habitación, escribiendo en la cama, va publicando poesía sin descanso, acumulando premios y lectores, hasta casi el momento de su muerte, en 1988. Obtuvo un reconocimiento tardío pero reverente: sus *Obras Completas,* editadas por Suhrkamp, constituyen un objeto de culto exegético. En España es virtualmente desconocida; espero que esta breve selección pueda ayudar a corregir dicha carencia.

Todos los poemas traducidos pertenecen al volumen *Andere Zeichen (Otros signos, 1975),* uno de los primeros que accedieron al gran público. El estilo de Rose Ausländer no iba a sufrir mayores variaciones: comparado en exceso con el de Celan, es una búsqueda incesante de la palabra plena, de ese milagro al que alude la bella pieza metapoética «En el milagro». Son poemas mínimos, casi minimalistas, concentrados e intensos: como en todas las artes, la economía de los medios implica asumir riesgos máximos, que en este caso puede aproximarlos tanto a lo banal como a lo hermético. ¿Es posible decir tanto con menos? ¿O más con más? La poesía de Rose Ausländer se plantea una exigencia máxima y elude toda complacencia: «El peligro» que afronta

el poema de este título, uno de los más logrados, adquiere así la precisión buida de un alfiler que apunta directamente a nuestro ojo lector (o a nuestro corazón): como ya estableciera el legendario poema de Hölderlin, «donde está el peligro / crece también lo que nos salva». «Poetizar», nos dice otro poema, es «recorrer / siete infiemos»; al fin y al cabo, se concluye, «nada tienes / que perder». En la obra de Ausländer, la pérdida *antecede* a la palabra: de ahí la incitación a la aventura, a superar el miedo («Entre tiburones»); el hallazgo de la «palabra herida» es un consuelo para el ángel caído, Lucifer («Consuelo I»), y una posible condición de la autenticidad de los encuentros (en «Herida»). Hay símbolos específicamente judíos (que en buena parte he obviado en esta selección, en aras de una mayor accesibilidad) y símbolos universales que, en la alquimia del dolor, toman coloraciones diferentes: el mar, en «Playa en Agosto», ya no es espacio de liberación y anegamiento, sino que esparce sal sobre las heridas de las víctimas; sus olas arrojan cadáveres, como en «Los compañeros». Sobre el escenario real de la desolación, cada palabra depurada es un esbozo de esperanza, un atisbo del milagro.

Puede ser que estas versiones logren preservar la densidad de los originales. Su concisión, en este tiempo de palabrería irrelevante, merece algún detenimiento. Como toda apuesta de traducción, mi intento implica gratitudes y homenajes; por inusual que sea, quiero explicitar algunas. A Burkhard Tewes y Jordi Doce, que lo hicieron posible, por su solicitud y su amistad. A Markus Liebrich, lector de Rose Ausländer, por tanto. A Jan, por todo.

Poemas

Rose Ausländer

El peligro

El peligro
nada teme

Conoce su poder
masculino–
femenino
la impotencia
de las víctimas

Entre tiburones

Viaje
entre tiburones

Nuestro barco
se balancea

Cuándo
ancla
una tierra
al fondo
de nuestro
miedo

Traición II

Dice el espejo
tú no eres tú

Yo le ruego
no me traiciones
te regalo un
hermoso marco

Dice el espejo
yo soy tu marco
tú eres
mi imagen

La fuente II

En el patio quemada
todavía se alza
la fuente
llena de lágrimas

Quién las lloró

Quién agota
su sed

Playa en Agosto

Muestra de conchas
los muertos relucen

Fuego
de arena

Mar
sobre nuestras quemaduras
esparces
sal

Poetizar

Recorrer
siete infiernos

El cielo lo ve
con agrado

ve dice
nada tienes
que perder

Ataúdes

Acostumbrada a llevar
ataúdes a hombros
pesados
de los despojos del tiempo

Descanso entonces
desmañada en la hierba
que me lleva
cual si fuera un
ataúd

Otros signos

Una ráfaga de viento
penetra en los cajones de papel
arranca un verso
lo barre con ceniza de la iglesia
a una colina de hojas oxidada

El poema
no va a cuadrar
pero en el cielo hay
otros signos

Pieza nocturna

Latón de la luna

Tú
bajo el círculo andante
tu forma, angular
un pájaro inquieto
enredado en la dicha
de tu plumaje nocturno

antes de que la mañana
te encadene de nuevo
y tu enigma
haga preguntas

Herida

Tu rostro
el ojo en
tu rostro
el brillo en
el ojo de tu rostro

Cara a cara
esta límpida
herida

La meta

La meta me ha pasado
de largo

Cuando me di cuenta
había ya llegado al
horizonte

y me perdía
de vista

Tensión

Mi piel
Tatuada
de signos intrincados

Por la noche
yazgo en una urna
vive allí el
mundo quemado

Por la mañana abro
los ojos del sol

Se levanta y
me estira
ante las ruedas
del reloj

Los compañeros

Sal y sal
en los zapatos
que caminan
sin pies

A lo largo de la playa
con suelas desnudas
yo les sigo

Ola tras ola
compañeros ahogados
nadan hasta la orilla
con regalos de conchas

Mis pies los lavan
lavan borran
mi huella

Con la criba

Con la criba
saco agua
para mi molino

mantengo en marcha las aspas
con mi aliento

muelo
el hambre

Pausa

La pausa me necesita
para reponerse

A hurtadillas
saco de su
inflamable calma
la chispa



Bahía de Guanabara (Río de Janeiro)

CALLEJERO



Biblioteca Nacional (Río de Janeiro)

La mirada de la periferia. Entrevista con Juan Goytisolo

Samuel Serrano e Inmaculada García Guadalupe

—En su familia tiene lugar un hecho realmente insólito, tres hermanos que deciden dedicarse a escribir y consiguen crear una obra importante dentro de la literatura de su tiempo. ¿Podría explicarnos a qué cree que se debe este fenómeno?

—Creo que se debe a la impronta de la Guerra Civil, ya que mi madre murió durante un bombardeo en el conflicto, y al hecho de que nuestra familia materna era muy culta; una tatarabuela mía, doña María Mendoza, escribió una novela en el siglo XIX que se llamaba *Las jarras de plata*, inspirada en las novelas góticas de Walter Scott; mi tío abuelo paterno, un poeta catalán muy estimable, hizo una traducción bellísima de los *Rubaiyyat* de Omar Khayyam a través del inglés; la única hermana de mi madre, Consuelo Gay, que desgraciadamente murió muy joven, dejó escrita una serie de poemas editados más tarde por Elvira Huelves, la esposa de mi hermano Luis. Son poemas bellísimos de una modernidad asombrosa que además tienen la particularidad de haber sido escritos de manera simultánea en español, en catalán y en francés. Mi madre no escribió, pero tenía una buena biblioteca en la que habían libros de autores franceses como Giraudoux, Marcel Proust, André Gide y otros en los que nosotros empezamos a leer y a conocer la literatura.

—Usted decide autoexilarse muy pronto en París, a la edad de 25 años, porque no soportaba la opresión y la impostura del régimen franquista que le impedía desarrollar su vocación de escritor, pero cuando el régimen cae y se produce la transición política no regresa a España, sino que permanece en el exilio.¿Obedece esta situación al deseo de mantener una mirada crítica independiente o fue quizás el mismo curso de la vida el que acabó llevándolo a tomar esta decisión?

—Fue una mezcla de ambas cosas. En los años 60 tenía deseos de regresar si caía la dictadura, pero la muerte de Franco se produjo dema-

siado tarde para mí y cuando por fin ocurrió ya ese propósito había desaparecido de mi vida, me había acostumbrado a vivir en París y a dictar cursos en los Estados Unidos y no deseaba regresar a España. Me produjo, claro está, mucho gusto ver que mi obra se podía publicar en el país, que podía dar lecturas y publicar artículos en la prensa, pero no me planteé nunca la idea de volver a vivir en España. Creo además que la visión de la periferia hacia el centro es siempre más interesante e iluminadora que la del centro a la periferia ya que sólo en la distancia se puede alcanzar, de algún modo, esa visión doble del que conoce íntimamente una cultura y la observa con la perspectiva que proporciona la distancia, situación que le otorga una mirada más aguda y penetrante que la de aquel que permanece todo el tiempo inmerso en su propia cultura; recordemos el caso de Joyce que supo explorar íntimamente a su Irlanda y su Dublín gracias precisamente a la perspectiva que le proporcionó la lejanía.

—*¿En qué momento se dio cuenta de que la mirada de la periferia podía ser más perspicaz e interesante que la que se ejercía desde el centro?*

—Me di cuenta de esto leyendo a los clásicos españoles de los siglos XV, XVI y comienzos del XVII ya que en aquellos siglos los cristianos nuevos que estaban al margen y eran mal vistos por la sociedad tenían una visión mucho más aguda e interesante que los cristianos viejos, que por hallarse en el centro estaban satisfechos de sí mismos y no podían observar su entorno con la perspicacia de un Fernando de Rojas o la mayor parte de los poetas del siglo XV. No hay que olvidar que Juan de Mena tiene un verso que dice «red de sombra religiosa, encubierta tiranía», en el que expresa su temor por la actitud intolerante que estaba tomando la cultura española y la represión que se veía venir sobre los conversos. Idéntica actitud encontramos en la poesía de Góngora y Fray Luis de León, en las novelas de Cervantes o en la picaresca de Mateo Alemán cuya vida y obra ha sido espléndidamente analizada por el crítico Francisco Márquez Villanueva en un lúcido ensayo que, además de revelarnos toda la causticidad que subyace en el *Guzmán de Alfarache,* nos hace saber la terrible persecución que debió padecer su autor a manos de la Inquisición por el hecho de ser un cristiano nuevo.

El *Guzmán de Alfarache* es un texto que se ha leído muy mal porque Mateo Alemán tenía que embozar su prosa para evadirse de la Inquisición. De esta manera, el violento ataque que realiza contra la

sociedad de su tiempo permanece velado, en buena parte, en episodios como el de Estebanillo con el cardenal romano, un pasaje pederástico tan diestramente construido que si el lector no lo lee atentamente no se entera de lo que está diciendo el autor, o el de la creación, al que se refiere Márquez Villanueva, en el que hablando de la creación dice Guzmán de Alfarache «primero Dios creó al burro, luego creó al hombre y el burro al ver la creación la roció con lo suyo»; es decir, que el burro se mea en la creación. Por lo tanto se trata de un texto profundamente irreverente. Mateo Alemán formaba parte de este grupo de conversos oficialmente denominados cristianos nuevos que habían perdido la fe de sus antepasados sin adquirir por ello la nueva fe que tan suavemente se les estaba imponiendo a fuerza de exacciones y de autos de fe.

Hoy está comprobado, gracias al trabajo de Márquez Villanueva, que Mateo Alemán fue fieramente perseguido en su tiempo por publicar su novela *Guzmán de Alfarache,* y que para salvar su pellejo tuvo que emigrar a la Nueva España, es decir a México. Pero ¿cómo pudo emigrar a América alguien que era descendiente de judíos? Se ha encontrado un documento en el que queda patente que debió entregar a un clérigo la propiedad de sus dos casas en España y los derechos de autor de *Guzmán de Alfarache* para que le diera el certificado de sangre limpia y poder salvar de este modo la vida huyendo a México, a donde llegó con lo puesto.

—Con la publicación de la Reivindicación del conde Don Julián *se inicia lo que usted ha denominado su «escritura adulta». ¿Cuál fue su propósito al escribir esta novela y cómo llegó a concebir una obra tan revulsiva en los años 70?*

—Creo que hay momentos en la vida del escritor en que la violencia se impone; tenemos el ejemplo del Conde de Lautréamont cuando escribió los *Cantos de Maldoror* y más recientemente de Fernando Vallejo al escribir *La Virgen de los sicarios.* En el momento en que escribí *Don Julián,* como lo muestran las cartas que dirigí a Monique Lange, estaba en Tánger en una situación de gran tensión en la que me sentía completamente desterrado, ya que el régimen tenía prohibidas mis obras y se me atacaba no sólo desde los medios oficiales, sino también desde el entorno del Partido Comunista con el que había roto, es decir que me encontraba en una situación en la que pasaba de los sucesivos monolitismos ideológicos a la dispersión feroz de los reinos de Taifa. Esta convicción de saberme marginado me dio la fuerza moral y

literaria para encarnarme en la figura de ese gran maldito, el conde Don Julián, y provocar en el campo de la cultura española unos efectos destructores semejantes a los de este mito, tan bien analizado por Menéndez Pidal. En realidad, leí el ensayo de Menéndez Pidal sobre Don Julián cuando ya había escrito mi versión del mito, pero allí me encontré con una idea muy interesante; la petición de Menéndez Pidal de que se necesitaba a alguien que inyectara nueva fuerza a este mito que había venido decayendo en nuestras letras, petición a la que creo que mi libro respondía plenamente, aunque de manera contraria a como lo pedía Menéndez Pidal ya que el propósito que tuve al escribir esta novela fue volver al revés la versión de la historia oficial y derribar el mito de la invasión árabe a España. De esta manera, mi identificación con el mítico conde don Julián y su furia vengadora es tan sólo un pretexto para atacar la visión de la España sagrada y toda esa retórica huera que sirvió de base al falangismo y al llamado movimiento nacional de Franco; por eso cuando el protagonista de la novela despachurra insectos en las páginas de las comedias de Calderón y Lope de Vega no es a los clásicos a los que está atacando, sino a la interpretación que de ellos han dado García Morente, Unamuno y los de la generación del 98. En realidad se trata, como ha señalado la crítica Linda Gould Levine, de una suerte de pseudomito, de una destrucción creadora, de una vuelta al revés de todos los mitos cristianos viejos para poseer a la leyenda, a la historia y a la literatura por detrás.

—Usted ha ido rescatando a través de su tarea crítica la obra de otros parias de la literatura española como Fray Bugeo Montesino, Francisco Delicado, Fernando de Rojas y Blanco White, que han servido incluso de inspiración a su obra creadora dando origen a novelas como Makbara, Carajicomedia, y Telón de boca *¿Puede decirse entonces que ha querido crear una suerte de canon heterodoxo que se oponga al oficial y lo sustituya?*

—No he querido establecer ningún canon heterodoxo sino simplemente ampliar la visión de la literatura española que ha estado restringida al estudio de unas cuantas obras dejando de lado otras tantas que resultan valiosas y reveladoras, como es el caso en la Edad Media del *Cancionero de burlas* de Fray Bugeo Montesino, que se editó por primera vez en Amberes en el siglo XVI y que contiene textos maravillosos como el llamado *Carajicomedia,* que inspiró mi novela del mismo título; se trata de una obra divertidísima escrita por un clérigo para

acompañar el traslado a Roma del miembro viril de otro clérigo y depositarlo en el Coliseo romano, un texto delicioso que mezcla el lenguaje religioso con las descripciones de las hazañas eróticas de este noble carajo. Otro ejemplo muy claro de esta restricción lo encontramos en la obra de Jorge Manrique de la que todo el mundo ha leído las *Coplas a la muerte de su padre*, pero nadie conoce el envite que hizo a su madrastra, un texto divertidísimo, paródico y a veces obsceno que no veo por qué debe ser excluido.

La cultura española es muy rica y no puede ser abarcada por medio de iconos preestablecidos; por esto creo, y lo digo ahora porque pienso que se va a convertir en un tema de actualidad, que habría que incluir la literatura catalana en el estudio de la literatura española peninsular. Es absurdo que se la mantenga marginada cuando se trata de una literatura muy rica e igual cosa podríamos decir de la literatura gallega y su prolongación portuguesa.

—*Otro marginado de nuestras letras que usted ha rescatado es José María Blanco White, del que ha compilado sus textos y escrito un brillante prólogo a su obra crítica. ¿Podría hablarnos un poco de este trabajo?*

—La obra de José María Blanco White, escrita en inglés, se encontraba dispersa en diversas revistas y publicaciones de distintos países del mundo de donde fue necesario rescatarla mediante un largo trabajo de búsqueda y rastreo que realicé por medio del sistema *interlone*, que permite el préstamo del material bibliográfico entre distintas universidades. Fue un trabajo dispendioso, pero muy satisfactorio porque me permitió apreciar la actualidad absoluta de todos los escritos de Blanco White en la cultura, la política, la religión y, en fin, en todas las materias que abordó, pero la respuesta de la España conservadora a todo este trabajo fue no traducir su obra porque, de esta manera, sus escritos seguirían permaneciendo en el limbo.

José María Blanco White fue, entre otras cosas, el único intelectual español de su tiempo que tuvo la valentía de tomar partido por la causa de la independencia de las antiguas colonias españolas de América y lo hizo de un modo gradual, señalando primero, cuando empezaron las sublevaciones, que España debía otorgar la igualdad absoluta de derechos a los americanos y formar una confederación de pueblos unidos semejante a lo que es la *Commonwealth* entre los ingleses si quería mantener su presencia en América y anotando luego, cuando vio que

los conservadores en España seguían en sus trece y pretendían sofocar las rebeliones a sangre y fuego, «que decidan la contienda las armas y el dios de la justicia sin castigar a mi pueblo por los errores de su gobierno», para pasar años después, cuando crea y dirige *Variedades* o *El mensajero de Londres,* a tomar claro partido por la causa de la independencia de las colonias americanas y celebrar la victoria final de Bolívar, lo que hace que Menéndez Pelayo diga de él que «llevó su ignominia hasta tal grado de que consideró como una buena noticia el resultado de la batalla de Ayacucho».

¡Hasta donde llegará la obcecación de España en la condena de sus hijos más lúcidos que en 1992 yo propuse dictar un curso sobre la obra de Blanco White y su actitud con respecto a la independencia de las antiguas colonias españolas y no fue aceptado! Digo todo esto para señalar que si fuéramos un país como Francia utilizaríamos la obra de un intelectual como Blanco White para reflexionar sobre nuestra historia y decir «nosotros teníamos un imperio colonial injusto, pero hubo este escritor visionario que supo señalar nuestros errores»; pero como vemos aquí no ocurre así, y siglo y medio después de su muerte sigue censurándose a quienes tuvieron la lucidez de adelantarse a su tiempo y proponer algo que hoy en día está universalmente aceptado, como es el derecho de autodeterminación de los pueblos.

—*Algunos críticos han señalado cómo en* Don Julián, Makbara *y novelas posteriores opera a la manera de Cervantes, es decir, refundiendo los modelos literarios de su tiempo y creando con ellos una obra novedosa. ¿Fue consciente de que actuaba de esta manera cuando estaba escribiendo estas novelas o se percató de ello a través de un análisis posterior?*

—En el caso de *Don Julián* fue un análisis posterior, pues sólo cuando la novela estaba impresa fue cuando me percaté de que el episodio de los insectos despachurrados en las páginas de algunas comedias en la biblioteca de Tánger representaba el mismo papel dentro del contexto de la obra que el escrutinio de la biblioteca de *Don Quijote* llevado a cabo por el cura y el barbero y caí en la cuenta de que había estado «cervanteando» sin saberlo. En otras novelas, como *Las semanas del jardín* o *El sitio de los sitios*, la influencia de Cervantes es más consciente ya que la diseminación de la autoría del autor y los personajes que son vistos y que descubren que son creados por otros son recursos empleados por alguien que ha leído muy conscientemente a

Cervantes. Walter Benjamin señalaba en una frase bellísima que «el laberinto es la patria de quien vacila». Creo que el laberinto de Cervantes es mi patria porque estoy dudando siempre de todo, incluso de mí mismo.

—En Makbara *retoma la idea de Walter Benjamin de «perderse en las voces de la ciudad como en un bosque». ¿Cómo ha sido su entrenamiento para captar las distintas voces de este bosque urbano y hacer una parodia de las mismas con tanta anticipación y lucidez como lo hace en esta novela?*

—Estos textos «medina», como yo los llamo, en los que efectúo la parodia del feroz supermercado en que se ha convertido nuestro mundo, son el resultado de mi experiencia urbana en ciudades como París, Nueva York y más tarde Estambul; son textos que se acercan, aunque de manera muy distinta, a la concepción borgiana del laberinto, ese laberinto son las voces que pululan en la ciudad, del cual pienso que he aprendido tanto como de Cervantes.

—¿Podríamos afirmar entonces que la experiencia urbana ha sido capital en su obra?

—En efecto, la experiencia urbana ha sido fundamental en mi obra, hasta el punto que de no haber sido escritor hubiese sido urbanista. La lectura de los planos de una ciudad, la domesticación del espacio realizada siempre a pie es un ejercicio fascinante que he efectuado compaginando mi afición de rompesuelas con la lectura de algunos textos magistrales como los de Baudelaire y Walter Benjamin, y novelas urbanas como el *Ulises* de Joyce, *Manhattan Transfer* de Dos Passos y, sobre todo, *El libro negro* de Orham Pamuk en el que el escritor turco realiza una creación genial basada en la lectura de la estratigrafía de Estambul desde los tiempos más remotos de las colonias griegas, pasando por el imperio romano, la época bizantina y la otomana, ver cómo todo esto va surgiendo poco a poco en las páginas de la novela es absolutamente maravilloso. Se trata, sin duda, de lecturas que me han influido y me han llevado a escribir algunos textos sobre distintas ciudades como mi ensayo «Estambul, la ciudad palimpsesto», que fue traducido al turco y «Berliner cronic» en el que contrapongo el Berlín que yo veía cuando aún existía el muro con el que se refleja en *Berlín Alexanderplatz* de Alfred Döblin.

—Siguiendo con la incidencia de lo urbano en su obra nos gustaría que nos hablara de un relato en el que usted sitúa a Gaudí en la Capadocia, ya que la orografía de esta región de Turquía se parece de manera singular a su arquitectura. ¿Cómo nace este relato fantástico?

—Siempre fui un admirador de Gaudí y desde muy temprano estuve, de algún modo, ligado a su arquitectura ya que el primer colegio al que asistí en mi niñez antes de la Guerra Civil fue el de las monjas teresianas de la calle Ganduxer de Barcelona, que era obra suya y del cual guardé siempre el recuerdo de su forma extraordinaria. Más tarde, en mi juventud, estudié su obra y encontré otro punto de contacto en la cultura islámica ya que su obra está influida por el gótico y el mudéjar, y en su cátedra encontramos los dibujos de Alí Bey, el viajero catalán, sobre los alminares de distintas mezquitas que Gaudí conocía muy bien. En realidad donde vine a encontrarme definitivamente con Gaudí fue en un sitio que él no tuvo la oportunidad de conocer, pero que pienso que hubiera enloquecido de haber podido visitarlo; la Capadocia porque allí la conjunción de los elementos había creado en medio de la naturaleza varios kilómetros de Gaudí y fue entonces cuando me vino la idea de escribir este relato, «Aproximaciones a Gaudí en Capadocia», en el que alguien que llega a esta zona de Turquía empieza a encontrar manifestaciones de la obra de Gaudí por todas partes, hasta que va deduciendo poco a poco que Gaudí no ha muerto y que ha permanecido oculto fabricando en el paisaje de Capadocia su obra maestra.

—Ha afirmado que la censura, que el mercado ha impuesto hoy en día a los escritores; ha resultado más eficaz que la implantada por algunos regímenes totalitarios del pasado. ¿Cómo puede luchar un escritor en nuestros días para preservar su arte sin claudicar ante esta nueva tiranía?

—Es una actitud casi heroica, sobre todo en los jóvenes que no tienen un nombre y que escriben literatura y no productos editoriales, ya que exige una voluntad, una vocación y una firmeza muy grandes para no transigir con las inicuas leyes del dios mercado que se imponen en todo el mundo. Se trata entonces de ser fiel a la literatura y a los demonios interiores y no buscar el reconocimiento fácil, siguiendo una actitud valerosa que, desde mi punto de vista, es más frecuente en Iberoamérica que en la España de hoy en día. No obstante, en un artículo que publiqué recientemente en *Letras libres* presenté a cuatro o

cinco autores españoles jóvenes que han escrito textos que considero verdaderamente literarios y que son prácticamente desconocidos; es el caso de José María Pérez Álvarez y su novela *Nembrot*, Juan Francisco Ferré y sus libros *Homenaje a Blancanieves* y *I love you Sade,* en los que desarrolla unos juegos literarios maravillosos a la manera de Borges y Poe, o la novela de Antonio Pérez Ramos *El regreso de Artemia*, donde realiza una espléndida parodia del mundo de la universidad.

—¿Por qué cree que los escritores hispanoamericanos asumen el riesgo literario de manera más frecuente que los españoles?

—Creo que se debe a varios factores. El primero es que allí existe un respeto por la literatura y la palabra que en España se ha perdido, además tienen un español más libre que les permite mirar con una cierta distancia la norma académica mientras que el escritor español tiene que realizar una operación individual que le permita desprenderse de esa rémora. Pienso en el caso de Guillermo Cabrera Infante y su novela *Tres tristes tigres* en la que aparece una polifonía de voces realmente sorprendente que él interpreta de un modo natural. Aunque no siempre ocurre así y existen algunos que acuden a la rica tradición de su país para tratar de legitimarse de manera fraudulenta, pienso en el caso de Zoe Valdés que dice «yo he aprendido todo de Lezama Lima», declaración que me deja perplejo porque no veo ni la más ligera sombra de Lezama en lo que escribe Zoe Valdés.

—Apartándonos del ámbito de nuestra lengua, ¿cree usted que en Francia e Inglaterra está ocurriendo algo semejante a lo que ocurre en España?

—En Inglaterra no, pues creo que su nivel literario sigue siendo alto y de gran calidad. En Francia, si uno juzga por la producción actual, pienso que la literatura se encuentra en un nivel muy bajo, es decir, cuando yo comparo lo que era la literatura francesa cuando llegué a París en los años 60 y lo que es ahora, el abismo es terrible, pues se están promocionando obras de muy escasa calidad literaria y confundiendo el texto literario con el producto editorial.

—José Lezama Lima tiene una frase que usted retoma, «la cultura nos permite ver lo sucesivo como simultáneo». ¿Nos podría ampliar esta idea?

—Es una frase maravillosa de un maestro de la poesía y de la novela como Lezama que nos sirve para referirnos a ciertas obras como *La Celestina* y *La lozana andaluza* que poseen una modernidad que circula a través del tiempo y que nos permite afrontar su lectura como si se tratara de obras contemporáneas, situación que Manuel Azaña vio muy bien en un maravilloso ensayo al que me refiero en mi libro *Lucernario*, texto en que habla de la diferencia entre actualidad y modernidad, y en el que se anticipa considerablemente a las teorías de Bajtin al afirmar que una obra no puede vivir en el futuro, sino se apoya en el pasado, pues lo que existe meramente en función del presente está condenado a desaparecer con él.

—Usted ha sido un defensor de la riqueza cultural que existe en la periferia, hasta el punto de que uno de sus artículos periodísticos fue el que dio lugar a que la UNESCO revisará su concepto de cultura e incluyera la defensa del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad dentro de su programa. ¿Podría contarnos cómo ocurrió este suceso?

—Fue a raíz de un artículo que escribí sobre la plaza Xemáa El Fná de Marrakech, que se llamaba «Patrimonio oral de la humanidad», el cual apareció publicado en el diario *El País* y en *Le Monde Diplomatique* y fue a caer en las manos del que entonces era director general de la UNESCO, al que le pareció muy interesante el llamado que yo hacía, porque el artículo resaltaba el prodigio de que aún existiera una plaza tan maravillosa como esta, y terminaba con la frase «pero, ¿hasta cuando?». Decidieron entonces ponerse en contacto conmigo para realizar una conferencia de expertos en la oralidad que se celebró en Marrakech y, de esta manera, en distintas reuniones elaboramos este concepto de patrimonio oral e inmaterial de la UNESCO que ha ido cambiando y enriqueciéndose a lo largo de estos últimos años; se trata de reconocer manifestaciones artísticas únicas y de gran valor o espacios culturales como el ya mencionado de la plaza de Marrakech, donde convergen una serie de saberes y tradiciones milenarias como la farmacopea, la magia, la adivinación, el malabarismo e igualmente lenguas en peligro de extinción, manifestaciones que, de no ser miradas con el respeto que merecen, podrían desaparecer.

En la primera proclamación recuerdo que se premió *El misterio de Elche* que es único en el mundo; se trata de una suerte de auto sacramental de Calderón absolutamente maravilloso que se celebra en Elche (Alicante). En la proclamación del año pasado se premiaron candidatu-

ras formidables de Iberoamérica: el día de muertos de México, celebración extraordinaria que no tiene parangón en el mundo, el carnaval de Barranquilla (Colombia), en el que encontramos a los tres grupos étnicos fundamentales de Iberoamérica interactuando y creando una manifestación cultural original y novedosa, y la tumba francesa de Cuba, una tradición de los antiguos esclavos haitianos emigrados a Cuba que se celebra en Santiago.

Una de las expresiones culturales que más me ha impresionado en mi experiencia como jurado de este evento han sido los relatos de arena de Vanuatu; se trata de diagramas arbóreos trazados, o debería decir más bien tejidos con arena, por un maestro sobre la ceniza negra de un volcán, que los jóvenes deben aprender a memorizar porque encierran una cosmogonía de mitos y de fábulas que resulta importante conocer, un discurso efímero pero indispensable para el buen tránsito de la vida a la muerte. Resulta formidable observar las digresiones, giros y juegos visuales que el maestro va trazando ante la atenta mirada de los aprendices en un ritual cíclico que hubiera fascinado a Borges.

—Ha afirmado que el aprendizaje de una lengua extranjera nos ayuda a descubrir los secretos de la nuestra. Teniendo en cuenta que usted es el primer escritor español que habla el árabe dialectal desde Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, ¿podría decirnos que misterios del español ha dilucidado a través del árabe?

—Hablando del árabe dialectal, que es el que conozco, ya que carezco del dominio del árabe clásico, debo decir que su estudio nos permite conocer, sin duda, de un modo más profundo nuestra lengua, sobre todo en lo que se refiere al español medieval, pues aunque el español actual conserva cerca de 4.000 palabras provenientes del árabe muchos términos han caído en desuso; pienso por ejemplo en el verbo *amblar* que significa contonear las caderas y cuya sola pronunciación nos evoca ya el movimiento. Pero el árabe no solo ha influido al español a través de palabras sueltas, sino también en la estructura misma del lenguaje; me refiero a la personalización de verbos intransitivos que se refleja en la imposibilidad de traducir del castellano a ninguna lengua occidental expresiones como anochecí cansado o amanecí borracho, frases que cuando uno aprende el árabe dialectal de Marruecos resultan corrientes, es decir, que hay injertos del árabe dentro de la sintaxis neolatina del castellano. Las revelaciones que nos proporciona el árabe son múltiples. Recuerdo que cuando era niño me preguntaba por

qué llamarían al nacimiento del río Guadiana los ojos del Guadiana y sólo cuando aprendí el árabe fue cuando me di cuenta de que en árabe la palabra ojo significa igualmente manantial u hontanar, o sea que los ojos del Guadiana venían a representar al mismo tiempo el hontanar del río.

—Ha señalado que España necesita realizar en la cultura una transición semejante a la que ha efectuado en política. ¿Cómo podría llevarse a cabo este proceso?

—Permitiendo, como señalé en una serie de textos titulados «Nuestra cultura» que publiqué en *El País* hace varios años, que la universidad pueda abrirse a la inteligencia y regirse por el conocimiento, y no por la endogamia y el peloteo, como ocurre actualmente, lo que hace que algunos profesores que tienen conocimientos superiores a los de los catedráticos se vean obligados a ocultar su saber para no suscitar la malquerencia de sus jefes y poder ascender un día en el escalafón. Algo semejante podríamos pedir para el ámbito literario, pues, como nadie ignora, muchos de los premios literarios que otorgan las editoriales están dados de antemano y para obtenerlos es más importante dedicarse al cabildeo que forjar una obra literaria auténtica y rigurosa.

El abuelo Sainte-Beuve

Blas Matamoro

1

Con 200 años cumplidos, Charles-Augustin Sainte-Beuve merece un rescate. Quizá se lo haya inhumado demasiado pronto, sin tener en cuenta que en el mundo de las letras, que es el mundo de la lectura, no hay muerto incapaz de resucitar ni inmortal que no esté en peligro de muerte. Desde luego, teóricos y académicos han hecho lo suyo en estos dos siglos, especialmente al intentar construir una ciencia de la literatura (alemanes de 1930, formalistas rusos y checos, estructuralistas franceses) o al ceder la palabra a ciencias o meras disciplinas consideradas superiores (lingüística, sociología, psicoanálisis) para derivar hacia una primacía de la lectura con la estética de la recepción. La crítica manipulada desde sedes ideológicas, fueran políticas o grupales (razas, sexos, naciones) corrió asimismo sus peculiares riesgos. El abuelo Sainte-Beuve ha decidido volver.

Varias razones hay para el insistente retorno. La primera es que Sainte-Beuve tal vez sea el primer crítico en sentido moderno del término. Hasta entonces había habido teóricos de la poética, doctrinarios de las poéticas y escritores de tendencia que editaban gacetas, mercurios y almanaques. Sainte-Beuve abrió el espacio de la crítica al periodismo, al indefinible público que se supone lector de libros, de cualquier libro, de todos los libros. Atravesó distintas y fuertes corrientes filosóficas y estéticas, desde el neoclasicismo de la Revolución Francesa hasta el positivismo de la República Francesa, la Tercera o la Cuarta. En todo caso, vindicó la primacía del lector en el ejercicio de las letras y, en consecuencia, el carácter de arte –no de ciencia ni de técnica– de la crítica. En esto, sigue siendo actual y, de alguna manera, cuantos hacen crítica literaria pertenecen a la categoría familiar de sus nietos.

En 1829 –con apenas 25 años– Louis-Désiré Véron lo introduce en la *Revue de Paris.* En 1831, Buloz lo lleva a la *Revue des deux mondes.* El mismo Véron, inventor del folletín, lo incorpora a *Le Constitutionnel* en 1844 y luego lo pasa a *L'Indépendant.* En 1849 inicia la serie

de las *Causeries du Lundi*, que hoy suman 27 volúmenes (¡donde no figura Victor Hugo!). Suma y sigue: cinco volúmenes de *Portraits contemporains* (1869) y tres de *Portraits littéraires* (edición póstuma de 1908/1909). Toda ella es obra menuda y suelta, a la cual corresponde sumar los títulos orgánicos, novelas y poemarios. Desde luego, estamos ante un edificio difícil de recorrer, en el cual abundan los nombres protegidos por el olvido, prueba de una minucia infatigable y que hace a la historia de la crítica, aunque no siempre a la crítica. La antología se impone y hay varias de sus ensayos breves que se consiguen en las librerías.

La travesía de Sainte-Beuve tiene una fecha de arranque, el siglo XVIII, que él define: «...tenía la audacia en la frente, la indiscreción en los labios, la fe en la incredulidad, el desborde de los discursos, y de sus manos caían puñados de verdades y errores» (*Diderot*, junio de 1831). Podría esta fórmula servir de autorretrato y fijar su querencia en la claridad del razonamiento y la nitidez de la forma, propias de una mentalidad clásica. Estos anclajes le permitieron atravesar distintas corrientes de pensamiento. No las despiezó para volverse ecléctico. Más bien las consideró dialécticamente, de modo que podemos ver cómo se escuchan en él, cómo se las fuerza a dialogar.

Destutt de Tracy, Littré y Larousse, entre otros, habían fundado la *ideología* como ciencia natural de las ideas. Napoleón odiaba a los ideólogos pero ellos tomaron el Colegio de Francia y la convirtieron en un vocablo del léxico napoleónico hasta alcanzar el sentido despectivo con que algunos la usan en la actualidad. Los ideólogos fueron influidos por el transformismo de las teorías de un naturalista, Lamarck, y sus sucesores mezclaron sus herencias de modo ecléctico: Leroux, Lherminier. Sainte-Beuve observó lo curioso de esta deriva: el clasicismo era conservador en arte y progresista en política, al revés que el primer romanticismo.

Los eclécticos derivaban, a su vez, de Saint-Simon, influyente en política a través del partido doctrinario y antepasado del socialismo romántico. Los sansimonianos no dejaban de ser eclécticos y se situaban a mitad de camino entre liberales y realistas. Recuperando el enfoque científico de los ideólogos, los positivistas, también de raíz sansimoniana, propusieron métodos rigurosos de lectura: la literatura responde a determinaciones de raza y ambiente, y se fija por herencia, generando una cultura. Los géneros evolucionan y progresan haciéndose cada vez más complejos. Así trabajaron Taine, Lacombe, Brunetière y, a su manera, Zola, que se basó en una lectura muy peculiar de las teorías biológicas de Claude Bernard.

Hay en Sainte-Beuve algo de determinismo al subordinar la obra a la vida del escritor pero enseguida, también, lo opuesto: la primacía del lector espontáneo que reacciona ante el texto e intenta razonar sus reacciones, haciéndolas objetivas y, en consecuencia, universales. Busca en el caso la norma, que es lo contrario del positivismo.

No es el menor punto de contacto con los románticos, aunque por principio rechazara el culto a la desmesura, el impulso, la grandeza sin forma, la rudeza del delirio. Como dije antes, su ideal estético está fijo en el siglo XVIII, del cual saltaba al origen de la lengua moderna y la literatura de Francia, el XVI (*Cuadro histórico y crítico de la poesía y el teatro francés del siglo XVI*, 1828). Ideal estético quiere decir meta y no dogma, porque siempre Sainte-Beuve se encuentra con el presente histórico, el momento de sus lecturas.

Románticas son sus narraciones autobiográficas en clave. Romántico, el uso del pseudónimo de Joseph Delorme, uno de los personajes de sus novelas. Romántica, su concepción de la mujer: embriaguez y veneno, corazón custodiado por los ángeles, voluptuosidad que es una mezcla de placer físico, desenfreno, delirio, *spleen*, tristeza, desesperación. Antirromántica, su definición del romanticismo como la enfermedad del siglo, contrarrestada por el virus opuesto, el positivista. No le interesaba la música, salvo las canciones de Schubert, romántico si los hubo. Ni siquiera cumplía con el rito burgués de ir a la ópera. Este forcejeo se pone en escena en su relación con Victor Hugo, dejando de lado todo lo anecdótico. Tanto le importaba Hugo que se hizo amante de su mujer y si cuestionaba sus desbordes formales no cesaba de admirar su potencia creadora.

Como se ve, Sainte-Beuve habita una encrucijada. No una cruz de caminos, sino una telaraña de doctrinas y teorías. De este embrollo sale por medio de un complejo modelo de crítico. Ante todo, intenta liberar a la crítica del comercio de librería, vindicar su carácter autónomo. Le interesan los nombres menores, los que no entran en listas de ventas ni en cánones académicos. Desdeña las jergas provenientes de las ciencias: el crítico es un escritor y su léxico ha de ser personal. No cree en el progreso del arte, más bien en las rupturas de su historia. En el crítico hay, de entrada, una vocación poética que se desplaza de la escritura primera a la escritura segunda a través de la lectura, que se da como un arte y no como una técnica o una propedéutica, mucho menos como una doctrina. Ni regla clásica ni predicación romántica, aunque no hay arte que deje de reflexionar sobre sí mismo: el clásico, como ejemplo de la preceptiva en la obra; el romántico, como creador de la norma por medio de la obra.

El ideal del crítico es el *amateur universel*, que elude sus peculiaridades y se esfuma ante la obra, dejando fluir la voz segunda de la misma obra en la cámara de ecos de la lectura. Es un viajero que recorre el mundo hospedándose en cada libro como en una posada necesaria y pasajera.

La tarea del crítico es buscar el inhallable centro del artista y resolver la búsqueda en epigramas. No la biografía exhaustiva sino los datos biográficos que sirvan para trazar aquel doble y contradictorio –cuando no incoherente– retrato del escritor. Por medio de la figura del río que contornea los cimientos del castillo describe el merodeo de algo virtual a lo que se dota de cierta realidad, nunca definitiva. O, por valerse de otra figura: el crítico es un anatomista que actúa con el arte de un escultor. O, de esta otra: el crítico es un médico solterón que cura a los hijos ajenos porque no los tiene propios (agrego, por mi parte: o porque son hijos ilegítimos, abandonados en el umbral del orfanato).

Estas generalidades no impidieron a Sainte-Beuve ser prolijo. Abundan en sus lecturas unas observaciones sobre recursos prosódicos, insistencias fonéticas y giros gramaticales de cada escritor. Son los ingredientes que hacen a la estructuración del texto, lo que él denomina estilo. En esto también guarda las debidas distancias, porque el estilo, que es la obediencia a las reglas en el clásico, es, por el contrario, la explosión de la individualidad en el romántico. El estilo, según Sainte-Beuve, no es ni de la preceptiva ni del sujeto, sino del texto.

Saliendo al espacio exterior, se impone el tema de las relaciones entre arte y sociedad. El arte expresa a una sociedad tanto como ella a él. La sociedad, además, traduce al arte al recibirlo. En esta dialéctica se sostiene el crítico. A su vez, si bien la literatura expresa a su sociedad, es obra del espíritu, flujo de heterogéneos elementos. Un ejemplo: en tiempos de Dante, muchos escribieron en lengua toscana, pero hizo falta Dante para que existiera la *Divina comedia*, obra única. Media en el fenómeno algo imprevisto que llamamos talento por llamarlo de alguna manera pero que es una partícula misteriosa, irreductible a cualquier ciencia.

Entonces: si bien todo arte es circunstanciado porque se da en una determinada circunstancia histórica, no es completamente circunstancial porque cuando la circunstancia pasa, algo de la obra permanece. No toda la realidad humana es social porque existe el individuo, que es único, y de lo único no hay ciencia. Hay, en cambio, arte, como Sainte-Beuve sostiene discutiendo el método «natural» de Deschanel.

Puede trazarse una oposición y su conciliación, a partir de lo que acabo de describir. De un lado: la época, el tiempo, el momento con-

creto y único, la determinación. De otro: el arte, la marca de lo eterno, las categorías clasificatorias y la libertad. El punto de encuentro es el escritor o, por decirlo con la palabra que prefiere Sainte-Beuve: la *nature* de cada cual.

Lo anterior nos lleva al nudo de su propuesta: el posible método. Es lo que más se le ha cuestionado, la subordinación de la obra a la vida, el historicismo rudo y chato que se lleva mal con la primacía del texto leído por cada quien. «Tengo un método (...) formado en mi práctica y una larga serie de aplicaciones lo ha confirmado ante mis ojos», dice en *Chateaubriand jugé par un ami en 1803*. En principio, pues, se trata de una pragmática, es decir una práctica que busca su regla en ella misma, sin planteársela de antemano. O, si se quiere, dicho de modo más ambicioso y cancilleresco: un discurso del método.

¿Aplicó severamente el dichoso método? Prefiero creer que no. Por ejemplo: cuando se ocupa de Virgilio describe al escritor y narra su vida por medio de estrictas y puras invenciones. Más que «vida y obra» puede retitularse «novela y obra». En verdad, Sainte-Beuve traza siempre dos retratos de sus escritores. Uno es el ilusorio, hecho en vivo, o sea el que ansiaba parecer el mismo escritor, tal como quería ser reconocido. Otro, el que surge *post mortem* de esa suerte de autopsia practicada a su obra por el anatomista y escultor que es el crítico. Aquélla es obra de la imaginación; ésta, de la artesanía.

2

Continuamente, el estudio de la literatura llevó a Sainte-Beuve fuera de ella, hacia ese lugar que, para entendernos, llamamos mundo. Ya se vio su disparo hacia lo social. También lo hubo hacia lo moral, porque su vindicación del individuo que escapa a toda ciencia es un reclamo de libertad. Aquí nos vemos en pleno comercio del escritor con las ideas y al margen de la ideología napoleónica de los ideólogos.

Sainte-Beuve se permitió ser religioso pero incrédulo y anticlerical; republicano pero apolítico y esnob de amistades nobles; bonapartista de Luis Napoleón y crítico de su política represiva. Así los jóvenes lo abucheaban en sus conferencias y lo consideraban un maestro de republicanismo.

Si miró las literaturas de su tiempo desde un ideal Setecientos, consideró la sociedad de su época desde un ideal Seiscientos, un siglo po-

bre pero grandioso que produjo la lengua literaria francesa, la misma que Valéry iba a considerar vigente en pleno siglo XX.

Tal vez aquella continua apelación al siglo XVII lo haya acercado al mundo de Port-Royal, una manera de ser y no ser católico siendo jansenista, o sea provinciano, puro, fatalista pero, eso sí, a la altura de Racine y de Pascal. Sainte-Beuve se imaginó instalado en una suerte de hueco abierto entre jansenistas y jesuitas, entre retóricos áticos y retóricos asiáticos: el agujero del filósofo. En todo caso, admiró la figura de Cristo, el sacrificio de Dios que muere para salvar esa poca cosa que es el ser humano.

Port-Royal irradiaba, a su vez, otra tremenda fascinación, tan terrible como el amor de Dios por la criatura, la desmesurada caridad de la Gracia, algo irresistible que crea, a la vez, la estricta multitud de los elegidos. Vivió desgarradamente esta intuición, sintiéndose cómodo al saberse elegido, desesperado cuando dudaba figurar entre los réprobos. En 1845, como era lógico, su libro sobre Port-Royal ingresó en el Index. Fue un honroso ingreso pues, salvo Vigny y Musset, lo acompañaba la mejor literatura francesa de su tiempo.

3

Son innumerables los juicios críticos de Sainte-Beuve. Se le han echado en cara unos cuantos y se ha generalizado, injustamente, su insensibilidad por los contemporáneos. Me permito subrayar un error suyo difícil de sustanciar: Stendhal. Lo ve como un escritor de escaramuzas, aventuras y brillos ocasionales, tal si hubiese leído su reducción en historieta para niños o en una mala adaptación al cine, dos géneros que no existían por aquellos años. Es cierto que, salvo el generoso ejemplo de Balzac, Stendhal tardó lo suyo en ser aceptado por las instituciones, pero Sainte-Beuve la pifia gravemente al hacerle reproches de moralismo, señalando que no hay en sus novelas ningún personaje moralmente positivo, porque justamente Stendhal explica esta ausencia como una moralidad: exhibir el vicio y la flaqueza es la mejor manera de estimular al lector a tomar partido por la virtud y la fortaleza.

Pero, con todo, eso no es lo más grave, sino el hecho de que Sainte-Beuve, tan buen lector de los moralistas franceses del barroco, que son los fundadores de la moderna psicología, no haya percibido cómo Stendhal aprovecha esta psicología para trazar el camino de regreso al mundo moral, invirtiendo la dirección de La Rochefoucault, La Bruyè-

re o Saint-Évremond. Esta lectura estaba servida para el crítico y no haberla practicado carece de cualquier justificación.

En cambio, cabe señalar que Sainte-Beuve percibió la existencia de genios tan raros como Gérard de Nerval y Aloysius Bertrand. Si Musset le parecía un ejemplo de embriaguez sin pie ni cabeza, Baudelaire, «el Petrarca del horror», es la voz del individuo hecho persona poética, lo cual define sencillamente toda la poética contemporánea, o sea la anunciada por el mismo Petrarca y que desagua en Mallarmé.

Tampoco es desdeñable la descripción que hace de Flaubert como quien va más allá del romanticismo y del denegado Stendhal, o sea que no se plantea el arte como consuelo ni como agente moralizador, sino como ejercicio de la verdad según la entendía el mismo Sainte-Beuve: desaparición del autor, aparición del estilo, uso del escalpelo como el científico que observa con madurez, fuerza y dureza, o sea con las cualidades del escultor porque no está diseccionando un cadáver sino tallando una obra.

Difícil de objetar es igualmente el retrato de Balzac, sin duda el artista con quien lo vinculaba una mayor empatía. Balzac es el pintor de una sociedad que es como una mujer coqueta que lo enamora pero que él es capaz de describir después de observarla con la debida distancia, a la vez que inventándola, según ocurre siempre con los enamorados. Balzac no pierde nunca su punto de vista, su subjetividad narradora, al revés que Flaubert, impersonal, impasible, siempre jugando a la ausencia. Si Balzac es el actuario, Flaubert es el testigo.

Balzac pretendía ser un novelista científico, pero su ciencia no pasaba de Cagliostro y Messmer, o sea de atractivos charlatanes con gran poder de sugestión. La verdadera presencia científica en Balzac es Buffon, una poderosa intuición fisiológica. Pero como no todo es científicamente cognoscible en la sociedad, hace falta inventar lo que no se puede conocer y es entonces cuando el observador cede el paso al vidente, como ocurre con el personaje balzaciano de Ursule Mirouet. Por eso *La comedia humana* «embriaga y da vértigo», por lo grandioso de su construcción y por las zonas de dudosa calidad «real» que salen a cada paso al encuentro del lector. Esta ambigüedad es la que hace vivos a los personajes de Balzac, a pesar de su abuso de la caricatura, porque oscilan y no se petrifican en un tipo, según ocurre con Dumas y George Sand, mejor redactora que Balzac.

Sainte-Beuve ha dejado, además, una aguda observación sobre el realismo de Balzac, invirtiendo su recorrido. En sus novelas hay descripciones de ambientes que han acabado por convertirse en modelos

de decoración, de manera que existen, en la realidad de las casas francesas unos salones balzacianos. Con esto ya estamos en pleno Marcel Proust, que ha terminado bautizando el pueblo de Illiers con el nombre que, supuestamente, tiene en su novela: Combray.

4

Una de las grandes construcciones literarias del siglo XX, *En busca del tiempo perdido*, nace de una embestida de Proust contra Sainte-Beuve que acaba siendo una afirmación oblicua de Sainte-Beuve. Si los críticos son nietos de Sainte-Beuve, Proust es su hijo.

Proust se ocupó de nuestro crítico a partir de 1905 y, sobre todo, en torno a 1908. Luego, su interés fue decreciendo hasta desaparecer en 1912, cuando empieza a publicarse su libro. Es curioso que la exclamación proustiana «Sénancour soy yo», que imita la atribuida a Flaubert («Madame Bovary soy yo») derive de unas lecturas de Sainte-Beuve sobre Sénancour: el prefacio a la reedición de *Oberman* y *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire* (edición definitiva de 1889).

En 1908 Proust se propuso escribir su *Contra Sainte-Beuve* pero se sintió bloqueado a menudo, acaso porque intuyó que no era el proyecto lo que íntimamente deseaba hacer sino algo que la escritura le iba imponiendo con vaguedad y fuerza. Creyó querer escribir una refutación del método *samboviano*, que sólo sirvió para ignorar a los grandes escritores de aquel tiempo y ensalzar a olvidables mediocridades. Tampoco le gustaba el estilo charlado de Sainte-Beuve. Ni luz ni conversación: un verdadero libro «es hijo de la oscuridad y del silencio» (por esos años, Kafka apuntaba casi lo mismo). Más aún: aquél tiene algo de obsceno.

El proyecto vacila. No es ya un estudio sobre el escritor, sino una novela sobre él. Luego, otra novela, cuyo protagonista es homosexual, tal vez Charlus o el propio Narrador. El texto terminaría con una conversación sobre crítica literaria y, en especial, sobre Sainte-Beuve, lo que justificaría el trayecto anterior. Unas 400 o 500 páginas. Distribuido y diluido en la novela, el estudio sobre Sainte-Beuve no existirá nunca.

Proust deja de lado lo escrito, que hoy conocemos como *Jean Santeuil.* Tiene ya el comienzo y el remate, lo cual señala su carácter parabólico. En el verano de 1909 está en plena tarea. Luego la tarea se

alarga y piensa en publicar la obra en 1910. Le ofrecen darlo como folletín pero la extensión lo hace imposible. Por fin, entiende que está escribiendo «una suerte de novela».

¿Qué atrajo y distanció a los dos escritores? En rigor, Proust quería cuestionar el realismo y el progresismo en literatura, dejar de lado la idea de que la literatura es cosa de una época y que vale lo que el personaje que la produce. En especial, advierte que el yo que escribe no es el habitual, que la persona moral se compone de varias personas superpuestas, que el poeta es el mismo de siempre en tanto arquetipo que crea y recrea la misma literatura. Uno es el sujeto del tiempo y otro, el del Tiempo. Hay una dialéctica entre el uno y el otro. Hay que hacer hablar al otro y escucharlo, pero ¿dónde está ese otro? Por otra parte ¿escucharlo no es también censurarlo? El otro habla una lengua bárbara y se impone traducirla y darle forma para hacerla universal. Aquí Proust parece obedecer a otra de sus bestias negras: Mallarmé. Y, si bien se mira, lo que le preocupa son los ecos que Sainte-Beuve más allá de la superficie de lo dicho por Sainte-Beuve. Por eso se trata de un lazo filial.

Proust tuvo por la época un confidente de sus vaivenes creadores, el escritor Georges de Lauris, que llegó a ser el primer lector de la *Recherche*, de su primera parte aún inédita. Hacia la mitad de diciembre de 1908 le escribe: «Voy a escribir algo sobre Sainte-Beuve (...) el relato de una mañana, Mamá vendrá hasta mi lecho y yo le contaré un artículo que quiero hacer sobre Sainte-Beuve.» Y a Madame de Noailles, por las mismas fechas: «A pesar de estar muy enfermo, quisiera escribir algo sobre Sainte-Beuve». De nuevo a Lauris, por idénticas fechas: «(...) empiezo a olvidar a Sainte-Beuve que está escrito en mi cabeza y que no puedo escribir en el papel porque no puedo levantarme.»

Luego (fin de diciembre de 1908) al mismo: «No he empezado todavía a trabajar y he olvidado todo lo leído de Sainte-Beuve (...) He dejado de leer a Chateaubriand (del cual hice un pastiche) y estoy de lleno en Saint-Simon que es mi gran diversión (...) me ocupo sobre todo de tontadas, de genealogías, etc. Te juro que no es por esnobismo sino porque me divierte enormemente.»

La secuencia es evidente: la cercanía de la madre como destinataria del texto, la lucha contra la enfermedad y, al mismo tiempo, el estímulo de la enfermedad, los modelos de Chateaubriand (la voz de ultratumba) y Saint-Simon (el chisme como verdad sin prueba, verdad verosímil y creída). Falta el otro modelo: Montaigne, el yo que ondula en las intermitencias de la memoria, el otro que escribe el libro y que es el sujeto del libro.

Proust se acaba definiendo cuando consigue oponer la inteligencia (*ratio* de la escisión: separar lo que está originalmente unido, distinguir, oponer: inteligir) a la analogía (unir lo separado, reconocimiento de un vínculo borrado y recuperable). Como en Baudelaire, el aceptado, y Mallarmé, el denegado, el arte es analógico, metafórico. El pasado, finalmente, es un temblor de fondo que no se reconoce como propio: lo siniestro, la esencia última y extraña de nosotros mismos.

Se escribe con las horas contadas, como un enfermo terminal. Todos los hombres viven en ese momento de lo perentorio. El escribir lo hace consciente y se insurge contra la muerte, la palabra incontable. La inteligencia puede considerarse inferior a la analogía y, a la vez, discurrir quién está por encima de los demás. Es la inversión dialéctica de Sainte-Beuve, no su negación. Es Sainte-Beuve releído de forma invertida: la vida de un escritor termina pareciéndose, como en Balzac, a sus novelas. Por eso, Sainte-Beuve le es indispensable, como el padre al hijo. Hay que matarlo para ocupar su lugar, abriéndose paso con el escalpelo del anatomista que es un escultor: la escritura.

Conversación con Denis Rafter

«No siempre estoy de acuerdo con lo que digo»

Luis Bodelón

Hombre polifacético, conocido entre nosotros como actor, director, autor, maestro de actores, Denis Rafter es también fotógrafo, músico, bailarín —como tal ganó un primer premio en Waterford en el musical Oklahoma, de Rodgers y Hammerstein. En Tenerife se dedicó a la construcción y consiguió una medalla de oro por la protección del entorno ecológico. Representó a Irlanda como comisario en la Exposición Universal de Sevilla, en 1992. Ha dirigido obras en Almagro, Mérida, en el Teatro Español, en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Ulises viajero, espíritu del Renacimiento, aún encuentra tiempo para volver a su Itaca y atender el pequeño jardín aledaño a su casa, en el norte de Madrid. Acaba de publicar un libro, *Momentos en el tiempo*, en el que reúne fotografías de su estancia en Tenerife con textos cortos que reflejan una singular capacidad de vivir.

—Actor, director, escritor... Son algunas de las facetas desarrolladas por Denis Rafter en el mundo del teatro. ¿Hay alguna más importante que otra o son todas expresión de una misma inquietud?

—Creo que mi motivación principal es la comunicación con otros seres humanos. Una inquietud que está en cualquier artista, ser amado y compartir los sentimientos. Sentir y hacer sentir. No pasar por esta vida sin por lo menos haber tocado el alma de alguien e incluso el corazón. Porque yo creo que las cosas materiales de la vida desaparecen. Pero quién sabe si hoy puedo hacer salir una lágrima o una sonrisa de alguien, que dentro de cien años puede ser otra persona, en otro tiempo. El artista tiene una gran oportunidad. No quiero dejar pasar la vida sin haber hecho caso del sufrimiento y la felicidad que el artista siempre tiene. Dentro del artista hay tanta sensibilidad que las pequeñas cosas te hacen muy feliz y, por supuesto, otras pequeñas cosas te hacen muy triste. Tristeza y felicidad forman parte una

de otra. Lo que vive siempre está relacionado con la imagen, el sentimiento, o el aprendizaje de su opuesto. La vida, la muerte, ser, no ser... Para mí está claro que si Hamlet no se suicida es porque no sabe lo que hay después de la muerte.

—En tu vida como actor, ¿hay alguna interpretación, algún personaje, especialmente significativo?

—He disfrutado mucho siempre de cada papel. He hecho papeles pequeños y papeles importantes. Y he disfrutado de todos. Incluso si estás tres minutos en el escenario tu personaje tiene que vivir esos tres minutos. De mis personajes, recuerdo con gran cariño el Espantapájaros, en *El Mago de Oz,* otro fue el de un alcohólico en *Harvey,* una obra de Mary Chase, donde mi personaje imagina como su amigo un conejo blanco de seis pies de altura que siempre le acompaña. El Espantapájaros era muy intenso, porque hay que pensar en un hombre de paja, en un hombre sin huesos... En Harvey el trabajo estaba en desarrollar una relación con un ser que nadie veía, excepto mi personaje. Lo más importante en el escenario es la relajación, que es la base de cualquier movimiento. Por eso creo que Marcel Marceau es un gran maestro, por la total relajación de donde salen esos gestos para producir un efecto en el que no existe ninguna tensión. Rudolf Nureiev dijo una vez: «El gran bailarín no es el que hace un paso difícil sencillo, sino el que hace un paso sencillo interesante». El gran actor es quien es capaz de mantener la atención del público cuando está tomando una taza de té. Es muy fácil ser gran actor con un *Lear* o un *Hamlet.* Déjame ver al mismo actor hacer un *clown* en el circo. El buen clown tiene una capacidad increíble del ritmo, de la comunicación, de los sentimientos. ¿Y qué es lo que el actor tiene que hacer? Lo mismo que el *clown* en el circo. Y sencillez. Los grandes actores tienen que tener una gran sencillez.

—Si tuvieras que elegir, ¿qué autor dramático —o autores–, elegirías?

—Si tengo un autor es Shakespeare. Porque Shakespeare te da oportunidades como ningún otro autor. Dicho esto, tampoco quiero ponerlo demasiado alto, en un pedestal. También pueden estar Beckett, Brecht o Molière. Pero en el conjunto del teatro no hay nadie que llegue a tanto como Shakespeare.

—¿No puede ser una diferencia fundamental entre Shakespeare y Calderón el hecho de que uno formó su propia compañía en un teatro que funcionaba como una empresa privada y otro escribió gran parte de su obra como autor oficial de una corte y un régimen muy determinado?

—Hay una diferencia entre los autores españoles y los británicos –aunque yo soy irlandés y ésa es otra diferencia–, y no me refiero a la calidad o los idiomas. Yo me refiero a la promoción. Los ingleses han promocionado muy bien a sus autores en el extranjero. Los españoles no han promocionado a sus autores tanto. Dos grandes autores de comedia, ambos irlandeses, Sheridan y Wilde, recibieron una influencia de origen español. Las comedias españolas –como el vino, y eso lo saben muy bien los franceses– podían haber viajado mucho mejor al extranjero. Con respecto a Calderón, a mí me parece que el texto de Segismundo sobre la vida y el sueño, es un texto que te deja con la boca abierta. Con el sentimiento de que la vida es así.

—En el Festival de Edinburgh recibiste un premio al mejor actor con un solo basado en obras de Shakespeare. Como actor y director, ¿crees que existe, efectivamente, una tradición en Inglaterra sobre la forma de interpretar a Shakespeare?

—Yo creo que, antes que nada, hay una polémica sobre Shakespeare, de la misma manera que en España sobre cómo hacer los versos de Calderón o de Lope. Yo pregunté una vez a Peter Hall, director de la Royal Shakespeare Company, sobre cómo encontrar la manera de hacer a Shakespeare hoy día y él me dijo que el lenguaje de Shakespeare es precisamente el inglés que hoy hablan en Irlanda del Norte, no el inglés de la reina de Inglaterra o de la B.B.C. Se trata de un acento conservado allí, como un fósil. Yo pienso que hay una tradición seguida desde los tiempos de Shakespeare, aunque también hubo momentos en que esta línea se interrumpió, pero no una ruptura, como pasó aquí en España durante cuarenta años... El arte tiene que tener una trayectoria liberal ininterrumpida, para crecer como quiera. El teatro en Inglaterra ha tenido esta oportunidad. Desde Cromwell ha crecido en libertad. El teatro tiene que ser como un bosque, sin interrupciones, sin cortes, donde cada planta, cada árbol, crece a su manera; pero si empiezas a cortar árboles, destruyes el bosque.

—A la hora de interpretar a Shakespeare, ¿qué punto o puntos serían clave?

—El punto clave de Shakespeare es el actor que tiene que vivir el texto. El texto es lo fundamental. Las palabras. La unión de la intuición con la palabra, la fuerza del personaje, la palabra y el sentimiento. Y el punto donde todo está conectado y en su sitio en aquel instante. Cuando Hamlet dice: Ser o no ser... El actor tiene que estar justo en aquel momento. Yo creo que el actor que quiere hacer Shakespeare o cualquier gran texto tiene que entender muy bien qué significa la palabra y el lenguaje. Cada palabra tiene su vida porque es el sonido del alma de una persona. Cuando se hace Shakespeare y notas los trucos del director –o un director que juega a ser más listo que Shakespeare–, a mí me parece un gesto de orgullo mal pensado. Lo más difícil con un texto de Shakespeare es llevar al actor a la altura del personaje y muchos directores –algunos muy conocidos– tapan el trabajo de los actores con ideas que no tienen nada que ver con el sentido de la obra. Podemos meter un tanque en *Enrique V* y todo el mundo puede decir que está muy bien, pero no tiene ningún sentimiento. Un tanque es puro metal pero no el texto de Shakespeare.

—Desde Stanislavsky –«actúa bien o actúa mal, pero con sinceridad»– se ha primado el mundo interior del personaje, el sentido de verdad, lo que Lee Strasberg llamaba el momento íntimo, frente a la teatralidad, el oficio, la experiencia... ¿No hay aquí una sobrevaloración de un factor sobre otros? Porque resulta que sin teatralidad, sin expresión, sin desarrollo, la sinceridad puede convertirse en la tumba de un actor.

—Hay muchas contradicciones en el teatro. Yo siempre digo a los actores algo de Oscar Wilde: «No siempre estoy de acuerdo con lo que digo». Es decir, que en cada cosa que dices hay una contradicción. Y puede ser válida también. La sinceridad y la teatralidad dependen del momento. Yo, como actor, si veo que la sinceridad no está funcionando, acudo a la teatralidad para conseguir lo que quiero. Porque como actor quiero lograr que el público tenga una experiencia inolvidable. Vuelvo al circo, con la trapecista, ¿dónde está la sinceridad y dónde la teatralidad? La sinceridad está en el colega recogiéndola después de un salto mortal. La teatralidad está cuando se anuncia su número como nunca visto. Es el actor el que decide en cada momento qué cantidad de teatralidad y de sinceridad ha de dar en cada momento.

—Para moverse entre ambos puntos –sinceridad y teatralidad–, ¿con qué herramientas básicas cuenta el actor?

—Como director, cuando busco un actor para una obra, hago el reparto no imponiendo el personaje sobre el actor, sino descubriendo el personaje dentro del actor. Yo creo que el actor tiene que tener coraje para probar, descubrir y equivocarse. Humildad. Porque sin humildad no se puede crecer. Un sentido común. Porque sin sentido común nunca va a entender la vida real. Una voz musical y con capacidad de flexibilidad para cambiar los registros. Saber bailar o, por lo menos, un sentido del ritmo. Observador de él mismo, pero, sobre todo, del mundo alrededor. Ser capaz de apreciar la enorme potencia y responsabilidad que tiene hacia los demás. Y actuar con el corazón y el alma y el cerebro para conseguir tocar a otro ser humano. Yo creo que ahí hay un resumen de lo que es importante para un actor. Pero seguro que he olvidado alguna cosa. Para terminar, no creo que haya mejor compañía que un actor. Si me mandan al infierno, espero estar con un par de actores para soportar el dolor con chistes y algún texto de los papeles que hemos hecho.

—Como maestro de actores, cuando comienzas a trabajar con un actor, ¿qué aspectos en particular tienes más en cuenta?

—Hay dos aspectos. Uno es la parte humana, otro la parte artística. Yo no puedo dividir los dos. Mi trabajo con un actor es una oportunidad de crear algo con una persona, trabajando juntos o, mejor dicho, que por delante de mí hay una semilla con la que mi tarea, como un buen jardinero, es hacer crecer un árbol –que podría ser un rey Lear– o una flor –que podría ser una Julieta–. Es una responsabilidad tremenda. Hay que ir con mucho cuidado. Mostrar el aspecto humano a la vez que el artístico. La primera cosa que busco es la semilla que hay, el personaje dentro del actor –de la persona–. Después intento crear un charco de emociones y sentimientos que forma la base de la verdad que aporta el actor a este personaje. Por eso, siempre intento que el actor esté haciendo una interpretación única y original, porque es suya y de ninguna otra persona. La parte más difícil es buscar la punta de la verdad entre personaje, movimiento y palabra. Gasto mucha energía dando toda mi concentración a lo que dice y no dice el actor y casi nunca dejo al actor colgado. Trabajo hasta que sale, por lo menos, una palabra de texto perfecta.

—Entre otros autores, Denis Rafter ha montado obras de Valle-Inclán, Calderón, Shakespeare, Pinter, Beckett.. A la hora de dirigir, ¿qué puede ser lo más importante?

—El juego, la energía en equipo que puede construir un trabajo orgánico en el que todos los elementos funcionan. Que cada actor da y recibe del otro. Que no hay una estrella. Que todo funciona de una manera orgánica. El teatro tiene que ser un juego. Yo soy aficionado al fútbol y pocas veces me aburro mirando un partido. El teatro tiene que ser un trabajo en equipo, orgánico, con sorpresas, drama, conflicto, entrega, y un resultado final que puede gustar o no. Que me deja triste o feliz, pero nunca, nunca, indiferente.

—Tendemos a pensar que un mismo director puede abordar igualmente el teatro barroco y el teatro del absurdo, el impresionismo de Chéjov o el distanciamiento de Brecht, pero, ¿no exige cada estilo una técnica de dirección, una especialización –como en la música clásica– diferente?

—No. Un director siempre puede aportar una visión original, algunas veces incluso mejor que el autor. El director tiene que seguir creciendo y buscando. El hecho de haber hecho un Shakespeare seguro que le ayuda a realizar una obra de Beckett o de un autor contemporáneo; es como una buena comida: se saborea mejor cuando uno tiene conocimiento de distintos sabores. Tal vez algunos tienen más impacto con un Brecht. El mismo Brecht fue el mejor director de Brecht. Creo que Shakespeare y su compañía fueron los mejores directores de Shakespeare. Depende mucho del director. A mí me gusta mucho dirigir escritores contemporáneos, porque así puedes tener un debate con ellos.

—¿Recuerdas ahora algún autor en particular?

—José Carlos Somoza, autor de *Miguel Will.* Un gran novelista. Tuvimos un debate intelectual muy interesante. Con el viví el dilema que hay en el creador entre lo que está en su cabeza y lo que hay que llevar al escenario. Son dos cosas diferentes. Él planteaba unas ideas sobre el papel muy difíciles de llevar al escenario. Representó un reto para mí. Y yo tuve que resolverlo teatralmente.

—En cuanto al presente, ¿qué diría Denis Rafter sobre el momento actual del teatro?

—Yo creo que está muy por la parte comercial, que va no tanto por el arte como por lo comercial. Dicho esto, tampoco creo en los gurús.

No creo en el hecho que haya habido una época fantástica en el teatro porque existiera Stanislavsky; fue un producto de su época. Coincidió con una etapa de su país, con un autor como Chéjov, con un grupo de actores... El teatro actual es una muestra del mundo actual que de verdad es caótico. ¿Dónde está ahora la verdad en el mundo? ¿En las cadenas de televisión que nos muestran su visión –o su versión– de una guerra? ¿En los periódicos que nos muestran una verdad controlada por unos pocos? Al venir aquí escuché por la radio que la Administración de Bush estaba diciendo que la razón principal para la guerra de Irak era el petróleo y no por buscar armas de destrucción masiva. Y hace tres meses escuché a los representantes de la Administración decir exactamente lo contrario. Entonces, ¿dónde está la verdad? Por eso Hamlet es tan interesante. Porque está buscando la verdad. Está buscando de verdad.

—Hay una variedad que si, por una lado, habla de la riqueza y la libertad actual de la escena, por otro refleja un tiempo de transición, como si nuestra época no encontrara una forma, una sustancia propia...

—Creo que hay que probar todo, pero no dejar a los mediocres convencernos de que lo que ellos hacen es lo mejor o el punto de partida. Eso me preocupa. No me preocupa que los autores se arriesguen e introduzcan nuevas ideas. Incluso el teatro sin palabras. Lo que sí me preocupa es el engaño. El engaño al público. Para mí, en pintura, veo que hay exposiciones que no me dicen nada, y, sin embargo, me intentan convencer de que son lo mejor. En el teatro hay directores españoles que están teniendo mucho éxito internacional y a mí me parece que no lo merecen, porque hay otros directores españoles mucho mejores que no tienen un empuje comercial.

—Has escrito varias obras para teatro, la última, Aidós, *sobre nuestra responsabilidad personal en todo lo que sucede –«Aidós es lo que tú sientes por tus propios actos, ya sea honor o vergüenza»–. ¿Estás preparando alguna obra más?*

—Sí. *El Padre Pródigo.* En lugar del hijo pródigo. Sobre un padre que se encuentra de nuevo con su hija. También estoy haciendo una obra basada en *Don Quijote.* Voy a hacerla en inglés y luego en español. Quiero estrenarla en Irlanda y yo mismo interpretaré a don Quijo-

te. En mi versión voy a concentrarme en el aspecto de la amistad, la vejez y la muerte.

—¿Dirías que hay un motivo principal una línea conductora, en el teatro que has escrito?

—Voy a hablar de Sócrates. Fue él quien dijo: «Lo único que sé es que no sé nada». Tal vez es ése el hilo o contenido que está en mis obras. Una incertidumbre. ¿Qué es lo que sé y qué es lo que no sé? Me gustaría añadir algo a lo que decía Sócrates: Si sé que no sé nada, sé algo. Entonces, tampoco estoy seguro de que no sé nada. Ésta podría ser la base de mi obra: que no sé nada y que no sé por dónde voy. Y los que dicen que sí, me parece una mentira. Hoy día, tal vez es ése el dilema del joven. Hay tanta confusión. Nunca hemos tenido más información y menos verdad en esa información. Cuando Colón volvía de su viaje, por lo menos tenía algunos papagallos, un par de indios muy enfermos y algunas frutas del Nuevo Mundo. Por lo menos, hemos visto alguna certidumbre. Creo que Walter Raleigh introdujo la patata en Inglaterra. Pero hoy día ni siquiera sabemos si una patata es una patata, puede ser un clon. Pero tampoco tenemos que hundimos por eso. En nuestra mente siempre hemos querido vivir en la irrealidad, no sólo por la realidad. La realidad es tan terrorífica.

—En relación con la búsqueda de verdad, desde Esquilo y Sófocles –con Prometeo, con Antígona– el teatro occidental ha tenido una tradición de denuncia y de purificación que, no obstante, no parece resultar muy efectiva. Hay está la «sordera» del poder político y económico frente a una comunidad mundial cada vez más consciente, como hemos visto hace poco en las manifestaciones internacionales contra la guerra... ¿Hasta qué punto vivimos un período cada vez más orwelliano, más condicionado por lecturas interesadas y controladas –en definitiva, falsas– de la realidad? ¿Hasta qué punto la falta de contestación de una parte del teatro actual no se convierte en un elemento más del mismo problema?

—Durante los últimos dos mil quinientos años hemos vivido problemas que no hemos podido resolver. El hundimiento del ser humano hoy día con la comunicación y la tecnología está tapando –o intenta tapar– lo que es la base fundamental de nuestra interpretación de la vida, es decir, lo que sentimos nosotros por dentro. Ésa es la única base real

de la existencia, lo que sentimos por dentro, y no debemos llevar nuestra vida por lo que nos llega del exterior. Eso puede confundimos muchísimo. Si siento amor por una persona, es mi base, es mi vida; pero si tú escribes un libro o muestras a una persona por la televisión como fea o mala, entonces vas a intentar destruir mi entendimiento y puedes llevarme al caos. Si recuerdas a las personas que han dejado una influencia en la vida: Jesucristo, Mahoma, Mahatma Gandhi, Sócrates... A mí no me importa lo que ha hecho Napoleón. Dentro de cien años, ¿quién va a pensar en Bush? La gente con ideas es la gente que ha movido el mundo, no la gente con fuerza de poder u oportunidades políticas. ¿Quién sabe si un acto pequeño de caridad por la calle de Gran Vía va a cambiar nuestra vida? Estoy a punto de cruzar. Un mendigo me para. Durante diez segundos me paro a hablar con él y pasa el camión que iba a matarme. Las cosas importantes son las pequeñas cosas. No las grandes cosas.

—¿No crees que el teatro contemporáneo no termina de encontrar a sus autores, que por eso mira más hacia el pasado –en busca de autores– que hacia el presente?

—Cada época está a la altura de su época. Shakespeare era un hombre del Renacimiento, cuando el hombre se valoraba a sí mismo y no se sentía sólo marioneta de un dios, sino con capacidad de valorar y existir por cuenta propia. Autores irlandeses como O'Casey han tenido un impacto tremendo en la política del país, pero sigue el caos hoy día. Lo que a mí me preocupa en el teatro de los autores contemporáneos es la falta de dramaturgia. Escriben diálogos, pero falta dramaturgia. Y dejan a los directores hacer la dramaturgia. Una cosa es la conversación que tenemos ahora y otra un drama. Encuentro a muchos autores con muchas ideas pero con poco teatro, no hay conflicto. Falta el drama, la acción. Introducir en una obra un personaje que no dice nada, por ejemplo, sería drama, aportaría silencio dramático, pero eso no pasa, ¿cuántos autores contemporáneos entienden el silencio dramático? No sé si es por el protagonismo del director. No sé por qué. Cada época tiene sus escritores. En el siglo XIX, en Inglaterra, no había grandes autores dramáticos, pero sí novelistas y poetas. Hoy día creo que nunca hemos tenido tanta literatura publicada. Tantos autores, libros, revistas. La dramaturgia es otra cosa. Creo que, más que hacia América o Inglaterra, España debe mirar hacia el Este, hacia Asia, o África.

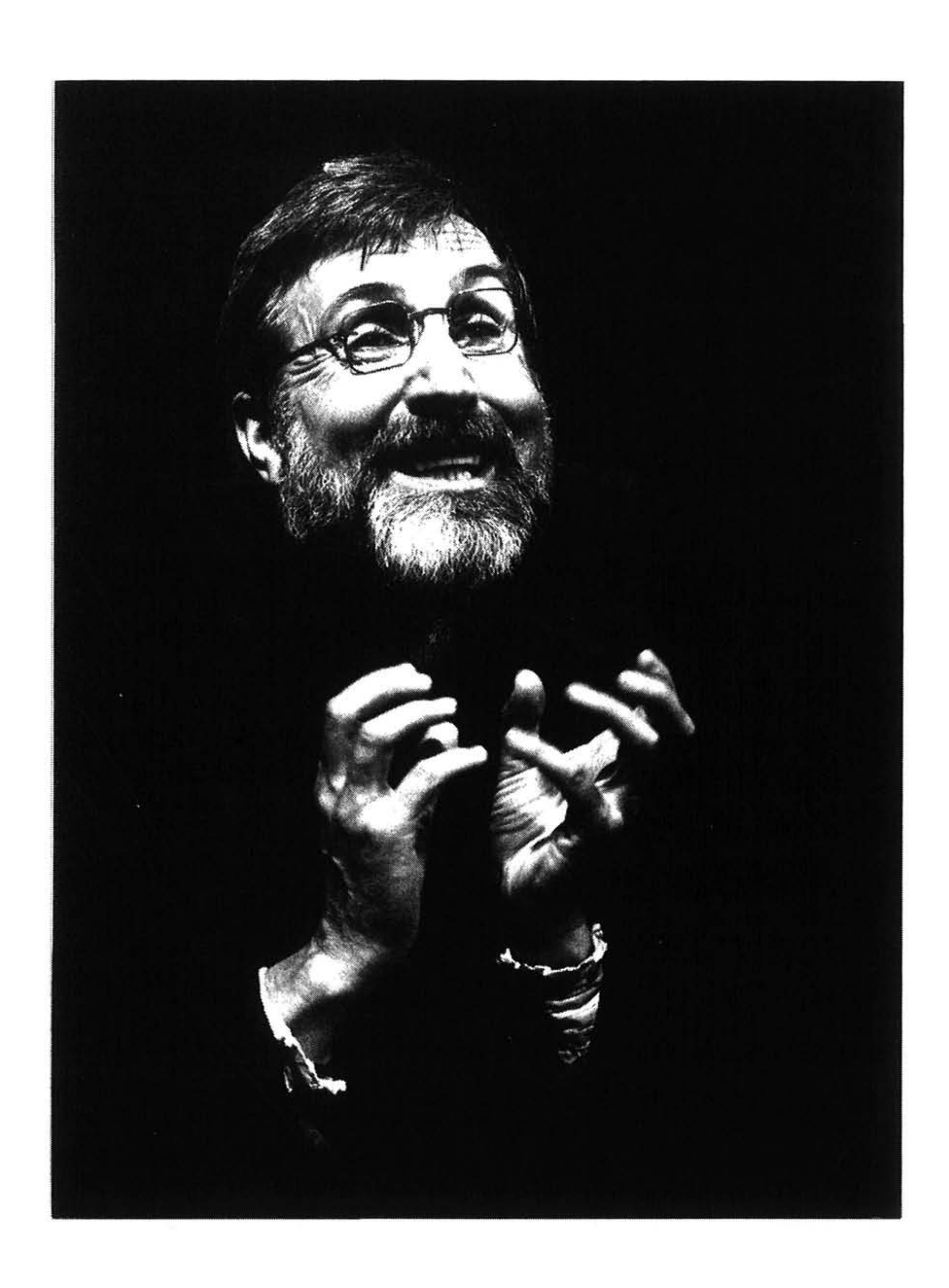
Es allí donde hay creatividad, originalidad, impacto de ideas. El mejor teatro nace cuando hay conflicto y pasión, no cuando hay pasividad.

—Respecto al desarrollo del teatro occidental, ¿hasta qué punto Samuel Beckett constituye un fin o un principio?

—Lo que Beckett estaba intentando crear es lo imposible. Beckett estaba buscando empujar el teatro de la palabra al límite y también la comedia y la tragedia. ¿Dónde empiezan la tragedia o la comedia? Si tiras dos tartas en la cara de Charlot, es comedia. Si tiras tres o cuatro, también es comedia. Pero con la quinta o la sexta puedes estar empezando a preocuparte por Charlot. Y con la novena o la décima puedes estar ya en plena tragedia, con Charlot sangrando. Miguel Angel, al final de su vida, comenzó a ver la escultura dentro de la misma piedra, él no tenía que añadir nada, sólo quitar lo que sobraba. Beckett también hacía lo mismo, escribir lo menos posible y dejar el silencio, la incógnita, darnos a nosotros mismos la historia. Tampoco debemos buscar símbolos donde no hay símbolos. No debemos olvidar que somos animales y que no podemos tomamos demasiado en serio. Haciendo *Lear,* encontré el gesto del rey ante su hija muerta, Cordelia, ese lamento: *¡Awl..!* Y lo encontré entre los animales, en un gorila. La emoción de Lear, su llanto, es un gesto primitivo, el mismo de un animal ante un ser querido muerto. Beckett no es un fin, es un principio. *Esperando a Godot,* ahora mismo, podría resultar una obra muy significativa interpretada por dos árabes o dos palestinos... En todo lo que estamos haciendo yo creo que estarnos intentando mejoramos. El teatro como debe ser, más que un círculo, es un charco en el que yo tiro una piedra y crea pequeñas ondas que van creciendo y llegan a otros sitios. Eso es lo que debe ser el teatro, que deja en otro sitio algo que ha empezado en un punto.

—William Butler Yeats escribe en Estrangement: *«No debemos tratar de crear una escuela si no disponemos de una idea de la vida que podamos enseñar a los demás». Por otro lado, en* Momentos en el Tiempo, *tu último libro, leemos: «Ulises en el puerto. Ulises al final de su viaje. Él, reconociendo que lo más importante en una vida es el viaje y no la llegada». Para Denis Rafter, ¿cuál es el sentido de este viaje?*

—Yo tenía un amigo que murió joven, bastante joven. Era un académico muy inteligente. Lo respeté mucho, como amigo y como persona



na inteligente. Sabiendo que iba a morir le pregunté, ¿cuál es la cosa más importante de la vida? Y él me dijo: *La gente.* Entonces, el viaje no importa mucho si no hay encuentros con los otros, con la gente. Pasa lo mismo con Ulises en su viaje a Itaca. Encontró amor, miedo, dudas... Todo lo que el ser humano tiene, Ulises lo encontró. A mí me gustaría ser recordado por haber sido querido más que por haber tenido éxito.



Carta de Colombia. La revista *Eco* (1960-1984)

Juan Gustavo Cobo Borda

Cuando en mayo de 1960 apareció el primer número de *Eco*, una revista de 112 páginas, en la Bogotá todavía un tanto prejuiciosa y colonial, no había muchas razones para augurarle una larga vida. Las empresas culturales tenían el sino de lo precario y en muchas cosas subsistieron gracias al mecenazgo personal de alguien ligado a las artes, como el poeta Jorge Gaitán Durán y su revista *Mito* (1955-1962).

En todo caso, *Eco* fue fundada y mantenida por Karl Buchholz desde su torre de Babel de la Avenida Jiménez número 8-40, con el apoyo del gobierno alemán a través de Inter Naciones, quien adquiría cierto número de ejemplares para distribuir entre sus embajadas ante los países de habla española. Pero ésta, como tantos otras empresas de Buchholz, era inconfundiblemente suya. Sus librerías y galerías lo habían llevado por medio mundo: Berlín, Bucarest, Lisboa, Madrid y ahora, también, Bogotá, donde seguían combinando su generosidad con el respeto por el trabajo intelectual. Buchholz amaba el arte y era un entusiasta y fervoroso divulgador.

Así como muchas personas eran por él animadas a llevarse, sin ninguna garantía, cuadros para sus casas o negocios, con el fin de mirarlos despacio y ver si podían convivir con ellos, la revista era también un motivo para compartir devociones y hacer más grata y enriquecedora la atmósfera que se vivía en esos siete pisos, llenos de libros que eran ya un ineludible referente en la vida cultural bogotana y un centro de actividad creativa.

La revista se empeñó con muy buen éxito en mantener una calidad sostenida y alerta, preocupándose desde su número inicial en divulgar a aquellos escritores alemanes que podían interesar al público hispanohablante y cuyos textos, por entonces, eran de muy difícil o nulo acceso en nuestra lengua.

No quisiera reducir esta crónica a un simple catálogo pero es necesario citar extensamente la nómina de colaboradores cuyos aportes se repitieron con frecuencia en las páginas de *Eco* para mostrar no sólo

cómo incidieron, en su momento, sino que trascendieron la coyuntura y quedaron como referencias ineludibles, en lo novedoso de sus propuestas o en la revisión crítica de lo que habían sido.

La revista, por ejemplo, dedicó números especiales a figuras como Hölderlin, Nietzsche y Bertolt Brecht, preparados con atención minuciosa y largo tiempo. Algunos, como el de Nietzsche, por la demanda suscitada, debieron convertirse en libros de la editorial Temis.

Eran, no olvidemos, los años de la Guerra Fría y de una Alemania dividida y no sólo por el muro de Berlín. *Eco* no era una revista de propaganda a favor de la democracia y el mundo libre. Era la democracia y el mundo libre ejercidos con dinámica intensidad en América Latina. Theodor W. Adorno, Hannah Arendt, Walter Benjamin, Gottfried Benn, Ernst Bloch, Heinrich Böll, Hermann Broch, Elías Canetti (con un número especial por su Premio Nobel, el 245, de marzo de 1982), Paul Celan, Alfred Döblin, Hans Magnus Enzensberger, Günter Grass, Stefan George, Hans-Georg Gadamer, Jürgen Habermas, Edmund Husserl, Peter Handke, Martin Heidegger, Hermann Hesse, Georg Lukács, Hans Robert Jauss, Herbert Marcuse, Thomas Mann, Robert Musil, Georg Trakl, Max Weber, Peter Weiss.

He aquí unos nombres que se repiten con frecuencia repasando sus páginas, sin olvidar a Goethe y Kant, los hermanos Humboldt, Hegel y Rilke, Freud, Ernst Jünger, Wittgenstein y el Círculo de Viena. *Eco*, en Hispanoamérica, fue pionera y reveladora, tanto de la revisión del marxismo como de la Escuela de Frankfurt. A los nuevos planteamientos en ciencia, filosofía, psicoanálisis, sociología, música e incluso ecología y urbanismo, *Eco* fue añadiendo y naturalizando a autores hasta entonces secretos como Walter Benjamin, mediante la traducción de sus trabajos sobre la obra de arte en la época de su reproducción técnica y sus aproximaciones a la historia de la fotografía. Hannah Arendt dedica una semblanza a esta desamparada y trágica inteligencia humana en su punto más alto, desde donde veía escaparse o traspapelarse su plenitud posible y que lo condujo al suicidio en la frontera francoespañola.

Eco también transmitió el inextinguible horror que el nazismo seguía emitiendo y los debates éticos que implicaba, como lo registran los muy variados artículos de George Steiner al respecto. Cuando lo visité en la Universidad de Stanford, en Estados Unidos, y le entregué al menos cuatro números de *Eco* con textos suyos traducidos al español, se admiró de que una revista colombiana estuviera tan atenta a sus reflexiones y me insistió en no preocuparme por conseguir autorizaciones de sus editores. Me abrumó con separatas y artículos nuevos,

consciente de que las revistas minoritarias mantienen viva la continuidad ineludible de la cultura gracias al arte de la traducción.

Pero lo notable de *Eco* no es que sirviera, de puente entre Colombia, América Latina y Europa para transportar lo escrito en alemán: fue lograr que dicha cultura se nacionalizase colombiana y latinoamericana sin perder altura ni carácter, y diese cabida en sus páginas a la auténtica explosión mutifacética de aquellos narradores que conformaron el *boom* de la novela latinoamericana y que, con sus textos, honraron las páginas de *Eco* con primicias indudables: allí quedó un capítulo de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, antes de editarse como libro en 1967. Otros textos, inéditos en el momento, se conocieron con las firmas de Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante y Manuel Puig, por citar sólo algunos.

Tampoco cabe olvidar a los más relevantes poetas del momento: Octavio Paz, Enrique Molina, Gonzalo Rojas, Ernesto Cardenal, etc. Pero lo decisivo, dada la índole de *Eco*, era el seguimiento crítico de la evolución, antecedentes, virajes y cambios de una narrativa a través de la plana mayor de la crítica literaria latinoamericana, donde Emir Rodríguez Monegal convivía con Ángel Rama, José Miguel Oviedo con Guillermo Sucre y Noé Jitrik con Julio Ortega. Desde una revista inicialmente alemana hecha en Bogotá, todo el continente se había unido en el análisis de su cultura, sus logros y precariedades sociales (pobreza, insuficiencias universitarias, inmensas desigualdades en la pirámide social) con la respuesta, desde las artes, a estos fenómenos. El célebre libro de Guillermo Sucre *La máscara, la transparencia*, la mejor visión de la poesía latinoamericana del siglo XX, fue casi todo editado en las páginas de la revista.

No debemos olvidar tampoco la dedicación de *Eco* a las artes plásticas. La secuencia inicial de Picasso a Paul Klee, de Rubens a Rembrandt, se fue también delimitando en la revelación de la pintura latinoamericana del momento, de la cual Godula Buchholz, desde su galería en Alemania, fue ferviente abanderada. La primera salida al mundo de Fernando Botero, se debió a sus buenos oficios en 1968 y así sucedió con otros pintores de este continente. La traducción de los artículos sobre su obra en Alemania dialogaba con los trabajos de Marta Traba y Damián Bayón, desde América y París, respectivamente, rastreando sus caracteres. No es de extrañar que Botero hiciese una notable serie de cuadros y dibujos con el título de *Durero-Botero*, una forma más de mostrar una fusión positiva y estimulante.

La amplitud generosa de *Eco* no limitaba sus páginas a la vertiente germánica. Francia irrumpía con fuerza a través de las firmas de Maurice Blanchot, Louis Althusser, Jacques Derrida y Roland Barthes, al igual que con el revelador ensayo-biografía de Marguerite Yourcenar sobre Kavafis. Lo mismo podría decirse con respecto a Estados Unidos y Brasil, a cuya literatura se dedicó un número íntegro (229, noviembre de 1980).

El equipo intelectual que realizó *Eco* desde Colombia mantuvo una curiosidad reflexiva y una atención analítica a los diversos campos de su especialidad, sin olvidar en ningún momento la creación misma. Tal es el caso de tantas páginas de Álvaro Mutis aparecidas por primeras vez en *Eco*, lo mismo que los ensayos de Fernando Charry Lara sobre poesía, los de Carlos Patiño Roselli sobre lingüística, los de Jaime Jaramillo Uribe y Germán Colmenares sobre historia, así como las muy variadas traducciones de Hernanda Valencia, Nicolás Suescun, Ernesto Volkening, Ramón Pérez Mantilla y Carlos Rincón. Un discreto y asiduo visitante de la librería Buchholz, Nicolás Gómez Dávila, vio publicados en sus páginas algunos de sus *Escolios a un texto implícito*, ahora ya traducidos al alemán, al francés y al italiano, y a los cuales se ha dedicado la monografía de Till Kinzel: *Nicolás Gómez Dávila. Parteigänger verlorener Sachen* (Antaios, 2003). Los frutos de *Eco* vuelven, transformados, a la tierra que les dio origen.

Los sucesivos redactores de la revista fueron: Else Goerner, Hernando Valencia Goelkel, Nicolás Suescun, Ernesto Volkening y Juan Gustavo Cobo Borda. Un libro: *Eco. 1960-1975. Ensayistas colombianas* (Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1975), registra la activa participación de *Eco* en el desarrollo cultural colombiano.

Carta de Alemania. Cine argentino en Berlín

Ana María Rabe

Argentina no es sólo Buenos Aires. Nadie, sin embargo, puede desmentir el hecho de que la metrópoli a orillas del Río de la Plata no es una mera parte, sino el centro administrativo y cultural de Argentina. Es la capital de un gigantesco país que reúne climas, vegetaciones y paisajes tan diversos como los de la pampa, la cordillera, la puna, la zona antártica y las latitudes tropicales, y que alberga descendientes de los más variopintos pueblos: indígenas de las australes tierras americanas, gente de Asia, Europa y África.

Bien es verdad que en su narcisismo, Buenos Aires a veces se olvida de que ni es la ciudad europea que le gustaría ser, ni tampoco la síntesis de «lo argentino» con lo que, como cree, tiene que cargar. En sus mejores tiempos se mecía en la ilusión de que podría ser un segundo Madrid, incluso un reflejo de París. Pero nunca, al menos que yo sepa, pretendió asemejarse a Berlín. Y justo ahora, en medio de una reemigración masiva a Europa que intenta escaparse de los interminables periodos de crisis económica, es la metrópoli prusiana la que se jacta de ser «argentina». «Quién lo diría, Berlín es la capital mundial del tango... después de Buenos Aires, por supuesto», afirma Klaus Wowereit, Alcalde Gobernador de una ciudad que ofrece veraniegas imágenes nocturnas como las de unas parejas de alemanes bailando el tango a orillas del río Spree, en un escenario perteneciente a la nueva área de Gobierno. Como resalta Wowereit en el libro editado con motivo del festival «Berlín – Buenos Aires» que ha celebrado este año entre agosto y noviembre el primer decenio de hermandad entre las dos urbes, de las 17 ciudades hermanas que tiene la capital de Alemania, Buenos Aires es «la más distante, aunque sólo en lo geográfico». ¿Cómo no le iba a invitar su homólogo porteño, Aníbal Ibarra, en la ceremonia de inauguración desde el escenario de la ópera *Unter den Linden* a probar unos pasos de tango, los mismos que él había dado ante las cámaras alemanas?

Buenos Aires no es sólo el tango. Mucho menos es identificable con aquellas «salidas», aquellos «ochos» y «ganchos» con los que luchan los tango-maníacos repartidos por el mundo. Pero hay que ser justos – no pretendo decir que Berlín no sepa que Argentina no empieza ni acaba en el Río de la Plata, y que la vida de Buenos Aires no se reduce al tango. Entre los múltiples eventos que se han organizado en el marco del festival, destacan las funciones de teatro de Alejandro Catalán, Daniel Veronese y Beatriz Catani; la presentación de la ópera *María de Buenos Aires* de Astor Piazzolla y Horacio Ferrer bajo la excelente dirección de Marta Carrizo Raphelt; exposiciones como *Buena Memoria* de Marcelo Brodsky, que intenta rescatar la memoria de los jóvenes «desaparecidos» en la última dictadura militar; un simposio internacional sobre Alfred Döblin y Roberto Arlt; conciertos de música contemporánea de compositores como Mariano Etkin, María Cecilia Villanueva, Mauricio Kagel, Ana María Rodríguez, entre otros muchos; y, cómo no, un ciclo de películas argentinas.

Largometrajes, documentales, cortometrajes: he aquí las herramientas principales con las que Berlín se está forjando su imagen de un país cuya capital se encuentra a casi 12.000 kilómetros de la urbe prusiana. Hace unos años, la *Berlinale* implantó en la ciudad natal de Marlene Dietrich y en el resto del país el cine argentino como instrumento para conocer y soñar una nación que batió, hace casi cuatro años, el record mundial de desgaste presidencial. Especialmente desde el 2001, el festival de cine más importante de Alemania ha mostrado un gran interés por unas producciones cinematográficas que no sólo deben de haberse realizado, a juicio de un ciudadano alemán medio, «milagrosamente» en plena crisis económica, sino que, para colmo, son de una calidad extraordinaria. Los cineastas que triunfan en Berlín y en muchos otros festivales del mundo son sobre todo representantes del así llamado «Nuevo Cine Argentino», de aquella generación joven que se creó a partir de 1995 con el apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Entre 2001 y 2004, la *Berlinale* ha concedido algunos de sus osos a Lucrecia Martel por su film *La ciénaga*, a Sandra Gugliotta por *Un día de suerte*, a Lucrecia Cedrón por *En ausencia* y a Daniel Burman por *El abrazo partido*.

Pero ahí está también el veterano Fernando («Pino») Solanas, que siempre ha sido bastante considerado en Alemania. Su filme *La hora de los hornos*, obra paradigmática del Cine de Liberación, se mostró en 1969 en la televisión pública alemana mientras estaba prohibido en Argentina. El reconocimiento germano de este cineasta ha persistido has-

ta el día de hoy. Da fe de ello la *Berlinale* de este año, que le concedió uno de los mayores premios del festival, el Oso de Oro a la trayectoria. Con motivo de este homenaje, el festival programó, aunque no proyectó, la última película de Solanas, *Memoria del saqueo*, un filme militante que pretende revelar las causas políticas y económicas del estallido social a finales de 2001. El «ensayo fílmico», como caracteriza Solanas su documental, será completado por una segunda parte titulada *Argentina latente*, que se ocupa de los acontecimientos a partir del 2002 y que seguramente se estrenará el año que viene.

La hora de los hornos, *Memoria del saqueo* y avances de *Argentina latente* forman parte del programa de cine argentino que la asociación «Amigos de la Filmoteca Alemana» organizó en colaboración con el Instituto Ibero-Americano con motivo del festival «Buenos Aires –Berlín». Bajo el título «Ciudad en crisis– Nuevo Cine de Argentina» se presentan diferentes perspectivas sobre la Argentina actual y su pasado, tomando como punto de partida la vida y la sociedad de la palpitante capital federal del país. Para el público berlinés, interesado por lo general en los movimientos sociales, las consecuencias de la globalización y las muestras de solidaridad que puede haber entre los ciudadanos de otras naciones, este ciclo supone una ocasión para hacerse una imagen, más allá de los medios de comunicación, de lo que está ocurriendo en Argentina. Tomará conciencia de la existencia de los cartoneros, cuya humilde labor y cuya dignidad quedan reflejadas en *El tren blanco* de Nahuel García, Ramiro García y Sheila Pérez Giménez. A través del *Cine Piquetero*, presente en el programa con tres filmes, se hará una idea de la situación de los obreros sin patrón y los militantes de la lucha social. Tal vez se sorprenda de que allí, al otro lado del Atlántico, también exista el racismo, de que incluso dentro de la desgracia haya jerarquías, como demuestra la película *Bolivia*, rodada en blanco y negro y dirigida por Israel Adrián Caetano, uno de los representantes más significativos del cine joven de corte neorrealista.

Además de las películas de Solanas, del *Cine Piquetero* y de los representantes del «Nuevo Cine», el ciclo muestra el film político *Los traidores* (1973) de Raymundo Gleyzer, el único largometraje que realizó la izquierda no peronista, y *Argentina Mayo 69* (1971), dirigido por un grupo de cineastas que, bajo el impacto de *La hora de los hornos*, decidió documentar el *cordobazo*, la revuelta de trabajadores y estudiantes en Córdoba en los años 60. A la vez que la Filmoteca Alemana muestra su programa de cine argentino, el teatro berlinés *Hebbel am Ufer* rinde homenaje a la directora salteña Lucrecia Martel

con la presentación del cortometraje *Rey muerto*, del documental *Las dependencias* y de *La ciénaga*, un largometraje que se estrenó en el año 2000 y que ya es un «clásico» del cine joven argentino. El que crea encontrar en esta última película metáforas de un país al borde del abismo no podrá contar con la aprobación de la autora. Como afirmó Martel al el periódico suizo *Neue Zürcher Zeitung* en marzo de 2002, el guión de la película fue premiado en 1999, cuando Argentina todavía seguía su curso «normal», es decir el de un país sudamericano en crisis permanente.

Argentina no es sólo «la crisis». Cuando los alemanes piensan en este país, les viene a la mente una nación que posee unas inmensas riquezas naturales y que cayó en una desastrosa situación económica. Para ellos, esta última empieza en diciembre de 2001, con los *cacerolazos*, las revueltas sociales y la represión policial de aquellos días; la asocian con la quiebra bancaria, el *corralito*, las crecientes masas de desocupados, pobres y emigrantes. ¿Pensó Martín Rejtman en «la crisis» cuando hizo *Los guantes mágicos*, su último largometraje, que acaba de estrenarse por los festivales del mundo? Ésta es una de las preguntas que se plantearon en la inauguración del ciclo «Ciudad en crisis» tras la presentación de la película. Entre el público berlinés seguramente hubo más de uno que pensó lo mismo. El cineasta, considerado por algunos críticos de cine como el «padrino» de la generación más joven, responde que escribió el guión en el año 2000, o sea, antes de los acontecimientos que derrocaron al gobierno del presidente Fernando de la Rúa. Y añade algo que muchos de sus compatriotas, entre ellos Lucrecia Martel, afirmarían: «Argentina se encuentra en una crisis permanente. Estamos entrenados en manejarla».

Carta de Alemania. Las hojas muertas

Ricardo Bada

Cierta vez me pasé un año completo dedicado al estudio de un tipo de esquelas mortuorias muy típicas en este país, y lo hice por motivos de estricta naturaleza literaria. Todo comenzó un día que llegó a mi casa el tan irreverente como excelente novelista brasileño Ignacio de Loyola Brandão, cargando bajo el brazo un ejemplar del libro titulado *Denn alle Lust will Ewigkeit.* ¡Ay, qué belleza de libro! Isolde Olilbaum, la autora del mismo, y que con ese nombre hasta podría ser una heroína de Wagner, es uno de los fotógrafos profesionales más estimados de Alemania. Pocos retratos hay de personalidades famosas (sobre todo en el mundo de las letras) que no aparezcan en la prensa sin la firma de Isolde Olilbaum. Pero resulta que la buena de Isolde, a quien no conozco, es una hermana mía en lo que podemos llamar «cementeriofilia». Y se había pasado horas y horas caminando camposantos europeos y capturando en imágenes, como sólo ella sabe hacerlo, un repertorio de 77 esculturas eróticas. Han leído bien: eróticas.

Las fotos, Isolde las ha publicado en ese volumen lujoso y uno diría que irrepetible, con título tomado en préstamo a Nietzsche: *Pues todo placer aspira a la eternidad.* Y cada una de las fotos va acompañada de un texto literario *ad hoc,* entre ellos dos de Gustavo Adolfo Bécquer, de las leyendas *La ajorca de oro* y *Los ojos verdes,* uno de don Miguel de Unamuno, sacado de su novela breve *Nada menos que todo un hombre,* y otro de Gabriela Mistral: *Dios lo quiere*. El resto de los contribuyentes no es menos ilustre, y lo cito a partir del índice onomástico: Ingeborg Bachmann, Baudelaire, Byron, Gogol, Claire Goll, Katherine von Günderode, Hawthorne, Heine, Else Lasker-Schüler, Leopardi, Merimée, Novalis, Pavese, Poe, Rilke, Rodenbach, los dos Rossetti –Christina Georgina y Dante Gabriel–, Nelly Sachs, Swinburne, Georg Trakl, Valéry, Verlaine, Villiers d'Isle-Adam, Wagner, Oscar Wilde...

Horas y horas estuve también yo fatigando las páginas del volumen, expresión inventada por Borges, un autor descuidado por Isolde Olil-

baum a pesar de su poema que se titula justamente *Ewigkeit,* donde evoca dolorido quién sabe qué cosas personalísimas: «Sé que en la eternidad perdura y arde / lo mucho y lo preciso que he perdido: / esa fragua, esa luna y esa tarde».

Y también horas y horas estuve repasando mi inmenso archivo de fotos de tumbas y lápidas, mausoleos y panteones, desde las del paradójicamente aristocrático Cementerio Obrero (!) de San José de Costa Rica hasta la del modesto y elocuente mármol que recuerda en el de Huelva a William Martin, el hombre que nunca existió. Y entre ellas, las de dos sepulturas –digamóslo así– aún viudas, las de Carol Dunlop y Jean Paul Sartre, que la muerte nupcial se encargaría de completar muy poco después con los nombres de Julio Cortázar y Simone de Beauvoir. Pues que todo placer aspira a la eternidad.

Y fue por entonces cuando vine a proponerme, como investigación, averiguar los parámetros de una costumbre de algunos alemanes, no pocos: la de incluir una cita, sagrada o profana, en las esquelas mortuorias de sus seres queridos. Siempre me habían llamado la atención esas citas, pero siempre las miraba –menos ese día– muy por encima, las creía fruto de un espíritu cursi, una especie de *Kitsch* funerario. Hasta que me agarró con la guardia baja el hecho de que no se citase tal o cual salmo, este o aquel versículo de la segunda epístola a Timoteo, ni siquiera un verso de (claro está) Rilke: no, a quien se citaba era a Octavio Paz.

Los alemanes, me dije, no dan puntada sin hilo, y menos en cuestiones de metafísica: tan es así que una de sus galletas más famosas y sabrosas, inexcusable en las fechas navideñas, recibe el filosófico nombre de Spekulatius. ¿Habría un sistema, habría un revés de la trama, perceptible si uno investigaba, también de manera metódica, esas citas literarias? Y dicho y hecho: decidí tomar como base un diario de la ciudad de Colonia, donde sobrevivo, y que me llegaba y llega todas las mañanas junto con la bolsa de los panecillos para el desayuno.

Un año entero, entre 1987 y 1988, estuve dedicado al tema. La cosecha de mi paciencia y de mis tijeras fueron 186 esquelas fúnebres con citas. Si bien se piensa.... o mejor dicho: pensado en términos estadísticos, que no es lo mismo que si bien se piensa, ello significa una cada dos días. ¡Y qué mapamundi! –o mapamorti–. Me apliqué, animal aritmético que soy, a la tarea de clasificarlas.

Puse aparte las de procedencia iberoamericana, las más caras a mi corazón: Octavio Paz (ya lo mencioné), Ernesto Cardenal, Teresa de Ávila, Leonardo Boff y.... bueno, ya antes hablé del *Kitsch:* Isabel

Allende. Puse así mismo aparte las que estaban redactadas en *kölsch,* el idioma de Colonia –el alemán, no se olvide, es un invento de Lutero–, y que me hacen siempre cavilar en lo que se reiría un madrileño que viviese en Granada y viera en el periódico local una esquela con este epígrafe: «Er Zeñó me lo dio, er Zeñó me lo ha quitao». Y puse también aparte algunos de esos epígrafes que no hacían alarde de un pedigrí literario o dialectal: «Adiós my Vida y my Amor» (sic), en otra «Era meravigliosa», en una tercera –la de alguien que murió con 29 años– el dolorido y transparente secreto que encierran estas palabras: «La tentación fue más fuerte». Una más que me conmovió fue insertada por un superviviente que no quería que se olvidase a quienes murieron durante el apocalíptico bombardeo por la RAF en la noche del 28.6.43. También había alguna en francés. Y la única de Goethe, pero anónima, aunque de una manera disculpable: ¿es imprescindiblemente necesario consignar al pie «(Jorge Manrique)» a continuación de un «Cómo se pasa la vida, cómo se viene la muerte, tan callando»?

Y después de haber hecho esos apartes, me restaban 163. ¿Quién se llevaría la palma? Pues en cifras absolutas la Biblia, y de allí, el salmista: 23 citas. Le seguían san Juan con 19, y san Pablo con 18. El punto de ventaja del «águila de Patmos» se lo debía a una familia francesa, que parafraseaba en ese idioma: «Jean 7,49: Moi, je suis la lumière du monde, etceterá (bien sur!: á)». En cuanto a san Pablo, sus citas estaban muy repartidas: ocho de la segunda epístola a Timoteo, cuatro de la primera a los corintios, tres de la epístola a los romanos, dos de a los hebreos, una de a los colonenses. El evangelista que salía peor parado era Lucas, una sola vez, por tres de Marcos y cuatro de Mateo. Y entre los santos no evangelistas el preferido, después de san Pablo, era san Agustín por delante de san Jerónimo, 7 y 5 citas respectivamente. Por su parte, del Antiguo Testamento, además del salmista, Isaías 6 veces, el paciente Job dos, y el resto como en los reñidos sprints de un final de etapa del Tour de France: ex aequo.

Quedaban las citas profanas, y para mi sorpresa el vencedor absoluto fue Thornton Wilder, con ocho puntos, y siete de ellos eran la misma frase de *El puente de San Luis Rey:* «Hay un país de los vivos y hay un país de los muertos, y el único puente entre los dos es el amor». En segundo lugar Antoine de St.-Exupéry –*¡El principito!*–, y luego el tercero un alemán; inevitable: Rilke. Me hizo gracia, aunque no sé si es muy correcto decirlo así, ver una vez emparejados en la misma página a Rilke y St.-Exupéry, y que en la página a la vuelta estuviese Bertolt Brecht, de quien tan sólo hallé esa cita. Y la gama del exotismo abarca-

ba desde Keats («Where are the songs of spring? Aye, where are they? Think not of them, thou hast thy music too») a Kalil Gibran, desde un proverbio chino a William Saroyan, desde santa Teresita del Niño Jesús a Salvatore Quasimodo, desde Romano Guardini a Dylan Thomas. Los clásicos aparecían representados por Platón y Epicuro. Los grandes alemanes, en cambio, eran escasos: Hesse, Jean Paul, Büchner, Schiller, Schopenhauer, Novalis, Hebbel. Me fascinó que algunos deudos se hubiesen atrevido con los modernos: Raíner Kunze y Günter Kunert. Y no me extrañó nada que algún alma piadosa citase al ya entonces fallecido arzobispo de Colonia, cardenal Höffner.

Extraje también algunas perlas para mis amigos del entrañable gremio de traductores: el mismo pasaje del evangelio de San Marcos campeaba en dos esquelas en versiones distintas, e igual sucedía con san Jerónimo, que es nada menos que el santo patrón de los trujimanes. Pero el colmo, lo que se dice el colmo, es que en una esquela, donde se citaba la epístola a los hebreos, se especificaba de quién era la traducción, supongo que para que no hubiese malentendidos.

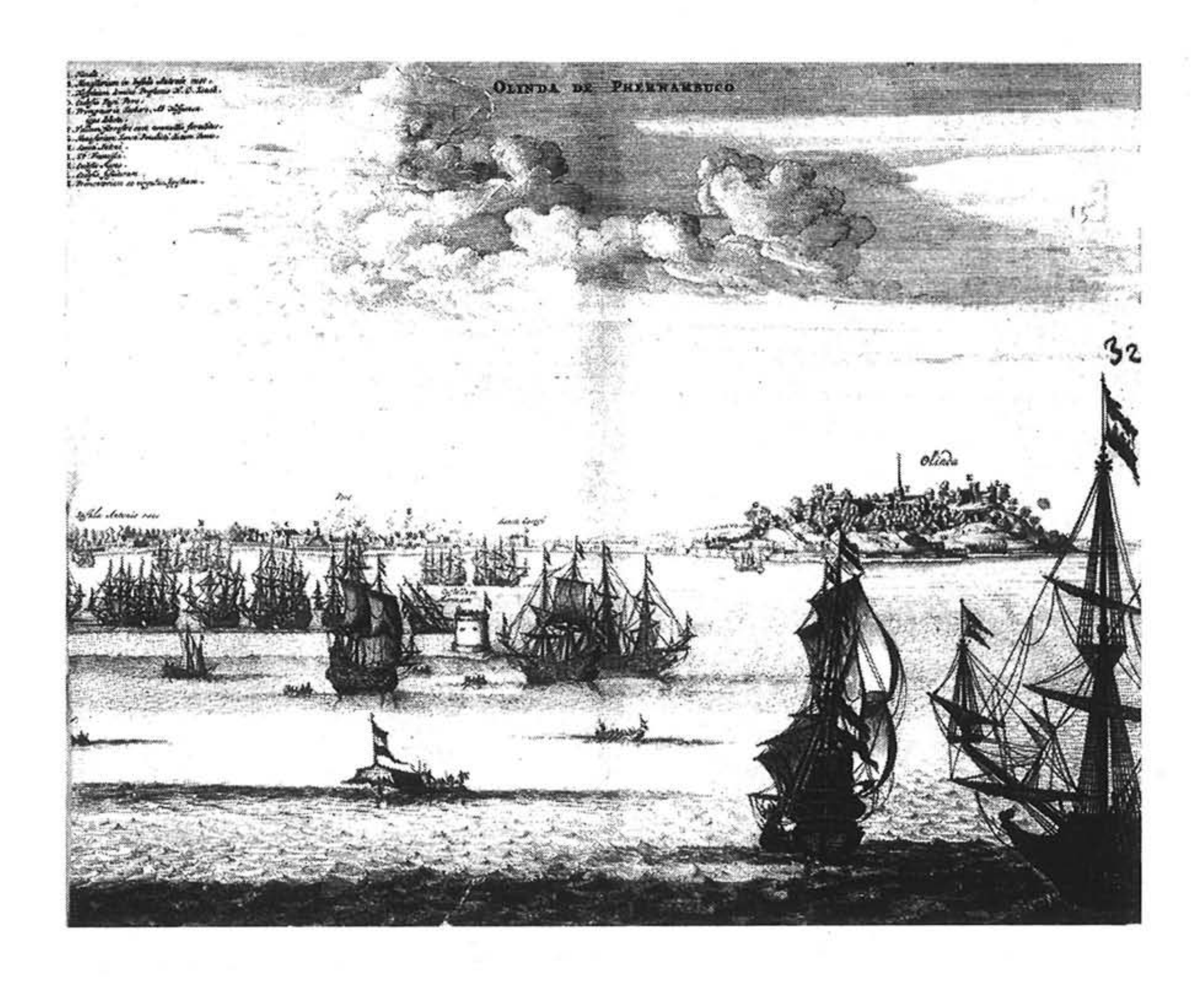
Last but not least: de todas las 186 citas, la que más me llegó al alma fue la que se encontraba en el recordatorio de Helmut Jäger, muerto el 22.4.87, y era una estrofa de *Les feuilles mortes,* de Jacques Prévert. La coloqué encima del montón, coronándolo y definiéndolo: aquellas eran, efectivamente, otras hojas muertas.

Todo esto que acabo de contar se remonta a fines de 1988. Las cosas han cambiado bastante en los dieciseis años transcurridos desde entonces. Hoy en día es raro aquél en que no aparecen una, dos, tres esquelas con citas, y son muchísimas más en la edición del fin de semana, donde los avisos fúnebres suelen acumularse por motivos que me son enigmáticos: no hay constancia estadística de una mayor mortalidad en los días viernes, ni siquiera si caen en 13, fecha gafe para los alemanes, como el martes 13 para nosotros. Y de vez en cuando espigo, de entre todas, unas que me parecen signo de los tiempos: ya se cita también a John Lennon y a Jim Morrison, y fue Bob Dylan («The answer, my friend, / is blowing in the wind») quien les abrió el camino. Y recorto, cómo no hacerlo, aquellas donde la cita se hace en su lengua original: cierto verso de Horacio, un soneto de Shakespeare, poemas de Auden y de García Lorca («¡Si muero, / dejad el balcón abierto!»)... Y otras que lo merecen por la imperdonable errata, como esta que tengo delante mientras escribo, la de ese bebé que, según la esquela, nació el 1º de febrero del 2004 y murió el 30 de enero del mismo año. Y en fin, no falta alguna absolutamente conmovedora, una que me atrevería a

calificar de minicuento. Un profesor de la Facultad de Medicina del *alma mater* coloniense hizo publicar, en enero del año que aún corre, la siguiente:

«Un mito de mi infancia está enterrado en el cementerio Melaten. Billy Jenkins (26.6.1885-21.1.1954). En el quincuagésimo aniversario de su muerte quisiera que se recordase al legendario héroe de las entonces denostadas fotonovelas por entregas del Far West, colega del pistolero Tom Prox que no fallaba un disparo, jinete de rodeo artístico y domador de águilas marinas. Gravemente herido y empobrecido, murió en un carromato de circo cerca de Colonia».

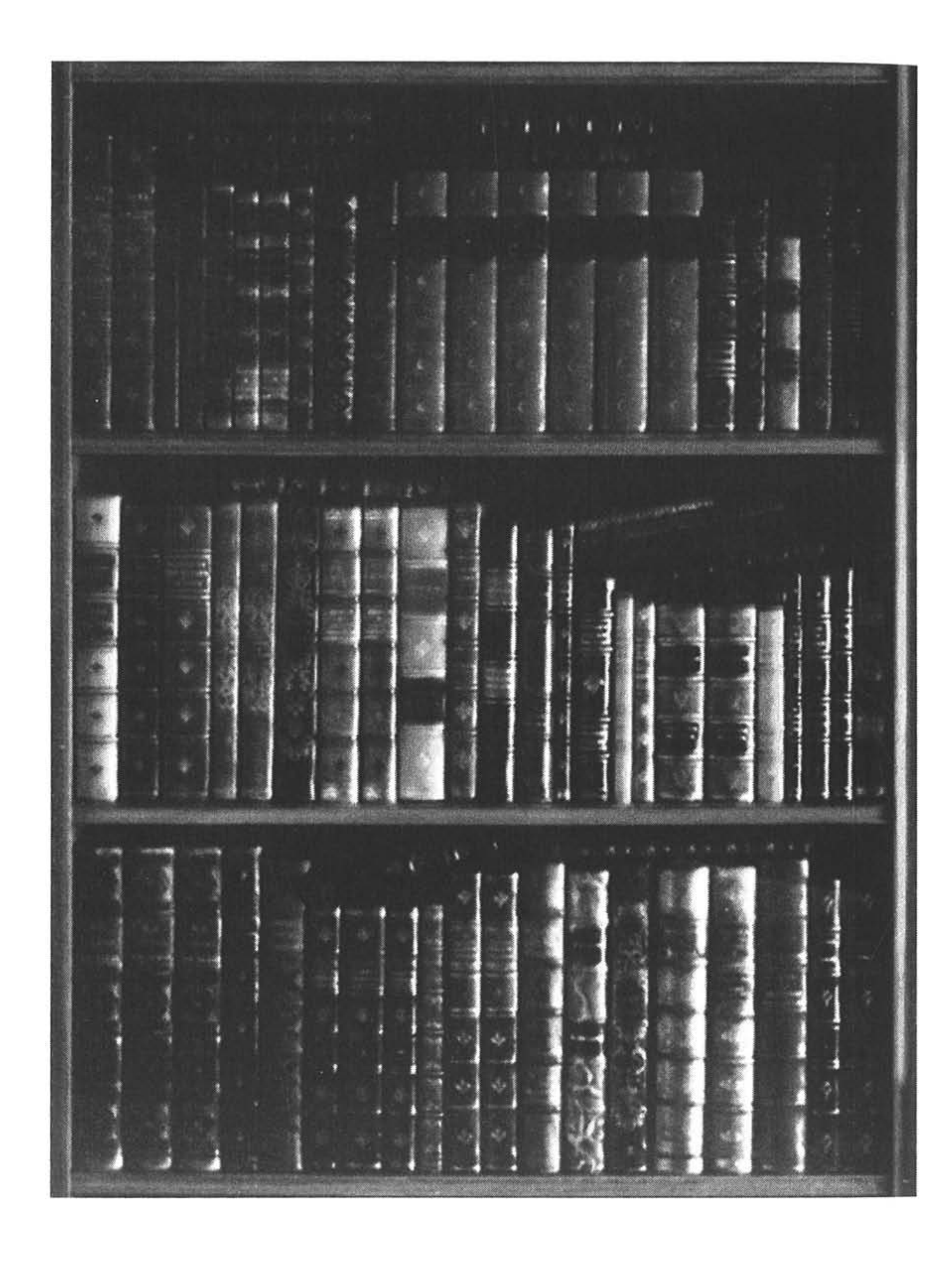
Casi parece un poema de la imperecedera *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters.





Estatua de la Libertad (Río de Janeiro)

BIBLIOTECA



Islam: pasado presente y futuro*

Casi mejor que nadie, como españoles sabemos que el Islam no es un problema nuevo, de ayer o de hoy, sino que para nosotros se trata de una enorme tensión de siglos, tal y como nos dicen varios de los libros que a continuación comentamos.

El contenido de *España frente al Islam* está estructurado en tres partes. En la primera se indican los materiales esenciales con que se halla construido el islam desde Mahoma y cómo su llegada hasta la península Ibérica se tradujo en la aniquilación de la cultura más importante de Occidente y en una lucha de liberación nacional que se prolongaría a lo largo de casi ochocientos años. La segunda, trata de la manera en que el Islam no consideró durante más de dos siglos que la Reconquista fuera un proceso cerrado e intentó, de manera despiadada y continua, revertir ese fenómeno histórico precisamente en una época en que también intentaba anegar Europa. Finalmente, la tercera pone de manifiesto cómo el enfrentamiento con el Islam no concluyó en el siglo XIX sino que, tras el proceso de descolonización, se fue agudizando. En esta última parte también se plantean los grandes desafíos que el Islam implica para la sociedad española y la manera en que, con mayor o menor fortuna, se ha dado o se da respuesta a los mismos.

El autor de este libro pone especial empeño en demostrar que, en contra de lo establecido por mitos como el de la convivencia pacífica de las tres religiones, la relación entre España y el Islam ha venido caracterizada históricamente por una enorme tensión salpicada de guerras y violencia. César Vidal afirma que ya en el siglo IX el Islam había demostrado su incapacidad para tolerar a otra religión no ya en régimen de igualdad, sino de mera libertad de expresión. «Tampoco estaba dispuesto –añade– a permitir la existencia de una cultura paralela que hasta entonces al menos había sido muy superior». En cuanto a introducción de innovaciones que mejoraran la vida de los habitan-

* *César Vidal,* España frente al Islam. De Mahoma a Ben Laden, *editorial La Esfera de los Libros, Madrid, 2004, 581 pp.*

Francisco Sánchez Ruano, Islam y guerra civil española. Moros con Franco y con la República, *editorial La Esfera de los Libros, Madrid, 2004, 771 pp.*

Bernard Lewis, El lenguaje político del Islam, *traducción de Mercedes Lucini, editorial Taurus Pensamiento, Madrid, 2004, 189 pp.*

André Glucksmann, Occidente contra Occidente, *traducción de Mónica Rubio, editorial Taurus Pensamiento, Madrid, 2004, 189 pp. Emilio Lamo de Espinosa,* Bajo puertas de fuego. El nuevo desorden internacional, *editorial Taurus Pensamiento, Madrid, 2004, 205 pp.*

tes de Al-Andalus, Vidal dice que, en realidad, si somos justos con los datos históricos, casi todo seguía elevándose sobre lo que había sobrevivido de la herencia hispanorromana que los invasores islámicos habían aniquilado con tanta fruición.

El final de la Reconquista en 1492 no supuso la paz, sino una continuación de la lucha en la que España se convirtió en verdadero escudo de Occidente contra los ataques del imperio turco y de los piratas berberiscos. Respecto al decreto de expulsión llevado a cabo en 1610, este historiador dice que dicha expulsión fue ciertamente una decisión popular en la medida en que liberaba de temor a millares de españoles. «De hecho –asegura– se trató de una decisión inevitable».

Ceuta y Melilla; el levantamiento de Abd el Krim; los moros en la guerra civil española de 1936; la cuestión del Sahara y la de Ifni; los moros, el Führer y la gran sintonía que los musulmanes del protectorado mantenían con los nazis, son interesantes capítulos que en este libro se tratan de forma concisa pero rigurosa.

El trabajo que comentamos finaliza con el Islam en la actualidad, asunto que implica un enorme desafío para España relacionado con temas como la inmigración, el terrorismo o las reivindicaciones marroquíes sobre ciudades españolas. El historiador acaba sus páginas planteando una cuestión peliaguda y de rabiosa actualidad: «Tras los primeros actos y declaraciones procedentes de José Luis Rodríguez Zapatero –escribe–, resulta obligado preguntarse si el gobierno del PP presidido por José María Aznar no fue únicamente un paréntesis de realismo y sensatez y si lo peor de las relaciones de España con el Islam no se encuentra siniestramente agazapado en nuestro futuro y el de nuestros hijos».

Podría ser muy peligroso el bajar la guardia. El pasar de la islamofobia a la islamofilia no parece, según advierte César Vidal, que sea una tarea sencilla ni que responda a una visión realista.

Franco y los moros

En la guerra civil española de 1936 los moros cumplieron con su sangriento deber. De los 100.000 o más que combatieron, el significado económico en el Marruecos español y colonias fue que más de 500.000 personas comieron de los sueldos de sus soldados. A los moros dicha guerra, en la que contribuyeron eficazmente al triunfo de Franco en aquella extraña «cruzada», les costó aproximadamente un 10 por ciento de bajas. ¿Qué sabían todos esos miles y miles de moros de los privilegios de la oligarquía

terrateniente y financiera? ¿Qué sabían del fascismo aquellos ignorantes soldados de Regulares, de la mehala, de la Mezjanía, de los Tiradores de Ifni, de las harcas, de los Cazadores? ¿Acaso los nacionalistas moros burgueses de las ciudades, no colaboraron con Franco? ¿No llevaban esos ciudadanos moros camisa verde y hacían el saludo fascista gritando «¡Alá!»? ¿Qué sabían aquellos ignorantes campesinos del fascismo como caballo de batalla del capitalismo? Eran analfabetos y ¿conocían que eran las fuerzas de choque de una clase dominante que se negaban a realizar una mínimas reformas que en Europa se aceptaban? ¿Sabían que unos miles de terratenientes poseían más de la mitad de las tierras? ¿Y que 1.500.000 campesinos poseían el 2 por ciento de las tierras y que 2.000.000 de peones las trabajaban sin poseerlas en absoluto? Son interrogantes básicos a los que *Islam y guerra civil española* responde.

En el presente trabajo el autor ha dado gran relevancia a las entrevistas con los ex combatientes moros, por considerar que hay claves importantes que sólo ellos pueden explicar. Francisco Sánchez Ruano recoge en estas páginas sus encuentros con sesenta ex combatientes, de diferentes estatus, para mostrarnos el verdadero papel del Islam en la citada guerra. También explica por qué los nacionalistas marroquíes desautorizaron la participación de islámicos en el conflicto español para luego apoyar a los franquistas, que concedieron la legalización de los partidos políticos, la libertad de prensa en el Protectorado y que llegaron, incluso, a pagar viajes de musulmanes marroquíes a la Meca.

En este libro se lleva a cabo una descripción minuciosa y exhaustiva, siguiendo paso a paso y con todo lujo de detalles, del recorrido de los rebeldes. desde Canarias y el Norte de África hasta la victoria total, y del papel que en este largo, cruel, triste y trágico trayecto jugaron los moros y los legionarios. La lectura de las casi 800 páginas hay momentos en que resulta agotadora.

Pero, en definitiva, ¿por qué lucharon los moros? Botín, violaciones y muerte. Casi todos los historiadores coinciden al afirmar que los moros robaban, violaban y mataban a sus enemigos, a pesar de que ellos lo niegan, en los testimonios recogidos, una y otra vez.

Las diferentes unidades de moros que componían el núcleo del ejército profesional español, junto con el Tercio, eran, el 18 de julio de 1936: cinco grupos de Regulares con tres tabores de infantería cada uno y un tabor de caballería con dos escuadrones los de la circunscripción occiden-

tal, y un tabor y tres escuadrones los de la oriental. También un batallón de Zapadores, un batallón de Transmisiones, cinco mehalas, cinco Mejaznías, y un grupo de tiradores de Ifni. El tabor tenía de 400 a 500 hombres, comparable a los efectivos de un batallón, y el de caballería unos 100 jinetes por escuadrón. Ellos eran la punta de lanza, la tropa de choque.

A principios de marzo de 1937, el Generalísimo hizo con los moros su propia custodia. En la fecha citada llegó a Salamanca el 29 escuadrón de Regulares de Tetuán nº 1. Estos jinetes fueron el origen de la escolta de Franco que luego se llamó la Guardia Mora, unidad de lanceros que le protegió en El Pardo, lo escoltó en desfiles y escoltó a embajadores, hasta su definitivo licenciamiento en 1958. Sánchez Ruano aprovecha para apuntar aquí que hubo otros moros, pocos, que no estuvieron con Franco sino luchando con la II República y que se dividían en tres clases: tropas, cuadros militares y propagandistas. Pero la izquierda nunca valoró Marruecos al ignorarlo casi totalmente, salvo muy raras excepciones.

Casi ni qué decir tiene que esta obra arroja una luz especial sobre la participación de los moros en los tres años de nuestra contienda civil, y con su lectura se obtiene una visión equilibrada y objetiva de su grado de presencia en ambos bandos.

Un importante lazo de unión

Para el mundo occidental, el Islam es un movimiento sospechoso que se agita ante sus mismas puertas. Bernard Lewis, profesor emérico de Historia del Islam en la Universidad de Pricenton, expone en su trabajo el análisis del lenguaje utilizado por el Islam en su literatura, en su filosofía política y en las obras de sus teólogos y juristas. El estudio realizado comienza con una fecha clave, 1979, cuando se iniciaron en Irán una serie de sucesos que produjeron cambios profundos no sólo en el gobierno, sino también en toda la sociedad de ese país y cuyas consecuencias traspasaron las fronteras iraníes.

La Revolución Iraní se presenta a sí misma en términos de Islam, es decir como un movimiento religioso, con un liderazgo religioso, una crítica del orden anterior formulada desde puntos de vista religiosos y unos planes para el orden nuevo expresados desde la religión. «Los revolucionarios musulmanes tomaron como paradigma –escribe Lewis– el nacimiento del Islam y se vieron comprometidos en una lucha contra el paganismo, la opresión y el imperio para establecer, o más bien para restaurar, un auténtico orden islámico».

Como en su día ocurrió con la Revolución Francesa, o con la Rusa, la Revolución Iraní ha tenido también un impacto inmenso en todo el mundo con el que comparte una cultura común desde el punto de vista general y político. Esa cultura está definida por el Islam y abarca, desde el sudeste asiático hasta el occidente de África, pasando por la minoría musulmana bajo el comunismo yugoslavo. ¿Y en qué consiste la atracción del Islam como lazo de unión? Según Lewis, se trata de una cuestión amplia y compleja, cuyos aspectos más importantes son dos. El primero es que en la mayor parte de los países musulmanes el Islam sigue siendo el criterio último que define la identidad de grupo y los motivos de lealtad. «Es el Islam lo que distingue entre uno mismo y el otro –escribe–, entre el de dentro y el de fuera, entre el hermano y el forastero». Un segundo punto, relacionado con el anterior, es que para muchos musulmanes, probablemente para la mayoría, el Islam sigue siendo la base de autoridad más aceptable, de hecho, en tiempos de crisis, la única aceptable.

El autor insiste en que si queremos entender la política del Islam, los movimientos y los cambios que se conciben y expresan en términos islámicos, primero tenemos que intentar entender el lenguaje del discurso político entre los musulmanes, la forma en que se utilizan y se comprenden las palabras, el entramado de metáforas y de alusiones necesarias en toda comunicación. Y para alcanzar esta comprensión tenemos que ver más allá del lenguaje político que se utiliza hoy en el mundo musulmán, profundamente afectado, o distorsionado, por influencias externas durante el último siglo o incluso antes.

Lewis destaca que la segunda mitad del siglo XX trajo gran desilusión y desencanto a los pueblos musulmanes. A lo largo de los años se habían intentado aplicar muchos remedios importados de Europa y de otros lugares del mundo occidental. Ninguno de ellos ha funcionado demasiado bien, y cada vez más musulmanes han empezado a buscar en su propio pasado, para encontrar un diagnóstico a sus enfermedades actuales y una receta para su futuro bienestar. Así, el lenguaje político del Islam está adquiriendo una importancia y una significación nuevas. La lectura este libro resulta, por tanto, importante para descubrir lo que el Islam tiene de complejo, diverso y humano.

La «leche negra» del terror

André Glucksmann, uno de los filósofos europeos más importantes de nuestra época y autor de *«Occidente contra Occidente»*, se

encuentra entre los pocos franceses que han considerado más importante oponerse a Sadam Hussein que a George Bush, y que han deseado la caída «por las buenas o por las malas» de la terrible dictadura de Bagdad. Polemista implacable, su crítica a las vaguedades y a las contradicciones del «campo de la paz» introduce un gran debate estratégico trasatlántico que dominará los próximos años.

Glucksmann predica el derecho y el deber a la injerencia. «Cuando un régimen somete a su población al suplicio –escribe–, las sociedades felices tienen el deber de intervenir mediante la palabra y la escritura, sin duda, mediante asistencia, desde luego, mediante presiones diplomáticas o financieras, por supuesto, y mediante las armas, si es necesario». También reacciona ante la inmovilidad de la ONU. «Demasiado respeto mata –afirma–. La santa legitimidad de un Consejo de Seguridad a menudo sordo y ciego, paralizado por sus disensiones, no autoriza a nadie a dejar que los horrores aumenten y perseveren». Está convencido de que, en caso de extrema urgencia, el primero que bloquee un desastre humano es quien tiene razón. «Y eso es así insiste- digan lo que digan las autoridades inmóviles, ya sean municipales, universitarias, pontificias o internacionales». «Destruir a lo que destruye –añade– se convierte en la más elemental de las exigencias y en el más complicado de los procedimientos».

El autor de *Occidente contra Occidente* considera al terrorismo islámico ejemplar entre todos, ya que degüella en primer lugar a sus hermanos musulmanes para extender a continuación su venganza por el mundo entero; santamente pasa de la ejecución del apóstata al asesinato del infiel. Piensa que hay que observar a los terroristas a ras de suelo, en el barro y en la podredumbre de sus depravadas actividades, porque ahí es donde se parecen, a menudo rivalizan y a veces se ayudan entre sí. «Principio común terrorista –resume–: licencia absoluta para uno mismo, y odio abismal a las libertades individuales frente a los otros».

Glucksmann hace especial alusión a Jomeini, a Bin Laden y al derrocado Sadam, y a la codicia de los tres por el futuro control de Arabia Saudí, depositaria de manera simultánea de tres activos: el maná petrolífero, el poder de los petrodólares invertidos en Occidente y el tesoro teológico de La Meca. «Arabia es la apuesta de las apuestas –comenta–; el que la posea puede chantajear al mundo entero». Se muestra profundamente convencido de que la lucha contra el terrorismo exige la separación entre el cielo y la tierra, porque cuando el cielo sofoca a la

tierra, o cuando la tierra reina sobre el cielo, el infierno totalitario tiene en ambos casos por enemigo jurado tanto la libertad de conciencia como la conciencia de la libertad.

Que Europa ha de estar con y no contra Estados Unidos, es la síntesis rotunda a la que llega André Glucksmann, ya que los europeos se enfrentan a partir de ahora no ya al adversario absoluto y único propio de la guerra fría, sino a una adversidad polimorfa no menos implacable. «Yo la llamo nihilismo –dice–. Hitler ha muerto, Stalin está enterrado, pero proliferan los exterminadores». El porvenir está en suspenso. Para existir, Europa debe superar ese desafío posnuclear. Con –y no contra– Estados Unidos. No se trata de escoger entre multipolaridad o hegemonía, sino entre nihilismo y civilización.

Este breve pero contundente libro finaliza advirtiendo que Manhattan nos ha recordado brutalmente que el tiempo no trabaja a favor nuestro, que no hay un final feliz garantizado para la aventura humana, que el fin del mundo es posible, desnudo, sin mañana. Y que la responsabilidad de semejante acontecimiento nos incumbe.

Una Europa y dos Occidentes

«Hemos pasado de un mundo con dos Europas pero un solo Occidente, a otro con una sola Europa pero dos Occidentes». No sé a quién atribuir frase tan acertada y que tan bien resume el cambio vivido en nuestro entorno geopolítico en los quince últimos años. De este cambio y de las consecuencias que para estos dos Occidentes tienen las nuevas amenazas surgidas tras la caída del Muro de Berlín trata el libro de Emilio Lamo de Espinosa, *Bajo puertas de fuego.*

El autor afirma que su trabajo es «un híbrido entre variados estilos de escritura de no ficción» y, efectivamente, así es. En parte crónica política de la actualidad, en parte ensayo, en parte investigación, es quizás, más que nada, un viaje para explorar la realidad del nuevo desorden internacional, otro periplo más a añadir a la gran lista de los desórdenes que nos precedieron.

Tras el 11-S, y más aún tras el 11-M, hemos entrado en un nuevo orden internacional que es al tiempo unipolar y multipolar, y en el que el papel de Europa deberá ser determinante. En todo este vital trasiego, el profesor Lamo de Espinosa, catedrático de sociología y director del Real Instituto El-cano de Estudios Internacionales y Estratégicos, se reconoce como proamericano. «Pero jamás he sentido –especifica– que ser proamericano me obligue a ser antieuropeo». En cuanto a la ex-

presión «nuevo orden internacional», al autor de este libro le parece que es arrogante al dar por supuesto lo que es un objetivo a alcanzar, por eso prefiere hablar, más modestamente, de «nuevo escenario» o «nuevo desorden», y para poder apreciar en qué medida ese escenario internacional es nuevo, hace un análisis claro y conciso de los escenarios precedentes: 1. el mundo multipolar que emerge en Westfalia; 2. mundo que, a través de los conflictos napoleónicos y tras las dos guerras mundiales, acaba confluyendo en la bipolaridad de la Guerra Fría; 3. bipolaridad que se salda con el triunfo unipolar del Imperio benevolente americano tras 1989; 4. Imperio que se revuelve tras el 11-S del 2001 en el nuevo e incierto escenario del presente (el 11-M del 2004, posteriormente, ha venido a reforzar el significado de esta primera fecha).

Ante la terrible emergencia de Al Qaeda, un movimiento fanático que pretende acabar con las democracias y establecer un régimen integrista e islámico en todo el mundo, estamos obligados a replantearnos muchos temas que Emilio Lamo de Espinosa resume en cinco puntos clave: la necesidad de reforzar la inteligencia humana; la exigencia de coordinar las inteligencias de todos los países democráticos, coordinando la inteligencia europea con la estadounidense; inevitablemente tendremos que aceptar limitaciones y cortapisas en las libertades civiles; Europa tiene una importante inmigración islámica, a la que no ha sabido bien cómo integrar, es preciso superar una posible espiral de desconfianza y racismo; la mejor solución frente al fanatismo integrista es el desarrollo político y económico. Europa y Estados Unidos deberían lanzar conjuntamente un gran programa para alcanzar ese objetivo.

Bajo puertas de fuego, 200 páginas tupidas de interesante contenido, trata de los argumentos básicos para comprender la perspectiva global de la nueva situación internacional que está emergiendo tras la crisis de Irak.

De los muchos libros que sobre el tema islámico han visto la luz el presente año, hemos seleccionado cinco que nos ayudan, desde nuestra visión occidental, a reflexionar sobre el Islam de ayer, de hoy y de mañana.

Isabel de Armas

Viaje a las cumbres de la ciencia*

«Todos los científicos están obligados a explicar sus aportaciones a la sociedad», dice Peter Atkins, catedrático de química, miembro del Lincoln College de la Universidad de Oxford y autor de varios libros, como *La creación,* que se han convertido en clásicos de la divulgación científica. En su nuevo ensayo, *El dedo de Galileo,* se encuentran reunidas las ideas fundamentales de la ciencia moderna explicadas con una prosa apta para el gran público y sin perder un ápice de rigor. ¿Y a qué se debe tan curioso título?.

En un pequeño cuarto del Museo de Historia de la Ciencia de Florencia hay una urna que conserva un dedo de una de las manos de Galileo. Para Atkins, ese dedo es un símbolo, porque representa un punto de inflexión, el momento en que la ciencia cambió de rumbo, rompió con la tradición griega y tomó el camino de la modernidad; cuando la especulación sin más cedió el paso a los experimentos. A partir de entonces, el hombre, en lugar de estar sentado en una butaca pensando en cómo funciona el mundo o dando por bueno lo que le decía la «autoridad competente», decidió invalidar toda explicación que no quedara corroborada por la experiencia. Se levantó de su asiento y se dedicó a la observación empírica demostrable. En definitiva, con Galileo se inauguró la búsqueda de la verdad, pero sin renunciar a la especulación que pueda abrir nuevas vías de investigación.

La diez grandes ideas que el profesor Atkins desarrolla en su trabajo son: 1. La evolución procede por selección natural; 2. La herencia está codificada en el ADN; 3. La energía se conserva; 4. Todo cambio es consecuencia de la caída sin finalidad de la energía y de la materia en el desorden; 5. La materia es atómica; 6. La simetría limita, guía y manda; 7. Las ondas se comportan como partículas, y las partículas, como ondas; 8. El Universo se está expandiendo; 9. El espacio-tiempo está curvado por la materia; 10. Si la aritmética es consistente, es incompleta.

Ante la duda de sí se puede hacer digerible la ciencia para el común de los mortales, el autor del libro que comentamos aclara que la ciencia es una parte muy im-

* El dedo de Galileo. Las diez grandes ideas de la ciencia, *Peter Atkins, traducción de Inés Belaustegui Trías y Carmen Martínez Gimeno, editorial Espasa Calpe, Madrid 2003, 436 pp.*

ADN. El secreto de la vida, *James D. Watson, traducción de Irene Cifuentes y Teresa Carretero, editorial Taurus, Madrid 2003, 474 pp.*

portante de la cultura moderna, y que igual que la gente va a museos o galerías de arte para contemplar bellas pinturas, también tiene la oportunidad de acudir a un libro para descubrir grandes ideas. La diferencia entre arte y ciencia es que se puede disfrutar de una pintura o escuchar una pieza musical sin necesidad de comprender por qué se disfrutan aunque no cabe duda de que para el «entendido» el placer es mayor. «Hay que intentar llevar a la gente al segundo nivel de gozo, el del conocimiento –afirma Atkins–. No hay nada comparable a ser iluminado por la ciencia».

De las diez grandes ideas seleccionadas, las que a su autor le han resultado más difíciles de explicar han sido, la de la curvatura espacio-tiempo (la teoría de Einstein sobre la relatividad) y el capítulo de las matemáticas. La razón es que piensa que son las cuestiones que cree conocer con mayor profundidad y le preocupaba cómo hacerlas comprensibles sin caer en la banalidad. «Las matemáticas –dice– proporcionan el lenguaje perfecto para una exposición lógica, libre de sentimientos que distorsionen la explicación de las ideas. Es extraordinario cómo este producto de la abstracción humana ilumina el mundo que nos rodea».

En cuanto a los campos de investigación en el futuro, el autor de *El dedo de Galileo* apunta que hay dos grandes cuestiones pendientes. La primera es la teoría del conocimiento, que tal vez se desarrollará con la ayuda de máquinas que simulen este concepto. La segunda gran incógnita es el origen de todo. «Creo que encontraremos una respuesta clásica –dice– mediante el modelo del origen del universo. Y después... quién sabe hasta dónde podremos llegar. Las aplicaciones de la ciencia son infinitas». «Mi propuesta es que viajemos hacia las cumbres más altas de la ciencia –insiste Atkins–. A medida que viajamos y se acerca el lector conmigo a la cima de la comprensión, sentirá ese gozo profundo que sólo la ciencia ofrece al iluminado». Porque la ciencia es así: destila la esencia de la realidad, sus grandes ideas, y después encuentra el mismo espíritu espectral en todos los rincones de la Naturaleza. Identificar un mismo espíritu que mora en acontecimientos dispares significa que alcanzamos una comprensión común a toda una porción del mundo. Con ojos de poeta vemos la superficialidad de los hechos, lo que no significa que no sean emocional o espiritualmente conmovedores. Pero con ojos de científico atravesamos la superficie y vemos el espíritu que hay escondido dentro.

Con ingenio, simpatía, paciencia y una prosa magnífica, Peter Atkins conduce al lector hasta la

comprensión de la esencia del conjunto de la ciencia, desde la evolución y la aparición de la complejidad, hasta la entropía y el surgimiento de todos los cambios del universo; desde la energía y la universalización de la contalibilidad, hasta la simetría y la cuantificación de la belleza; y desde la cosmología y la globalización de la realidad, hasta el escenario de todos los acontecimientos: el espacio-tiempo.

Ante los temas más serios y sobrecogedores, el autor hace gala de un gran sentido del humor. Así, al referirse al posible fin del Universo, apunta que nos quedará un espacio-tiempo plano despojado de todo rastro de nuestros logros, aspiraciones y existencia. Señala también que nuestro final no será el mismo que nuestro principio: en el principio no había absolutamente nada, en contraste, en el final habrá un espacio completamente vacío. «Por lo tanto –finaliza con su característico ingenio y optimismo–, debemos sentirnos muy felices de vivir en el intervalo de actividad exuberante entre dos fronteras de desolación».

El autor finaliza sus páginas preguntándose ¿a qué se dedicarán los científicos cuando se consiga una teoría del todo y se utilice para predecir todas las propiedades conocidas del Universo? Algunos se volcarán en tareas nuevas, en la exploración de las ramificaciones de dicha teoría definitiva, lo que les mantendrá ocupados durante toda la eternidad. Pero habrá otros que se preocuparán por la coherencia interna de la teoría definitiva. «Y los que no se preocupen por la coherencia interna –concluye– no pegarán ojo por las noches y andarán liados con la imposibilidad de demostrar que la teoría definitiva es única. Incluso es posible que descubran otra teoría del todo, aparentemente diferente en todo aunque justo con las mismas implicaciones que la primera y que, no siendo idéntica a la teoría rival desde el punto de vista matemático, implique que el Universo es totalmente diferente de lo que se había supuesto hasta el momento».

En fin, en eso consiste la ciencia.

ADN: El secreto de la vida

Hace cincuenta años James D. Watson ayudó a emprender la búsqueda científica más grandiosa de nuestro tiempo. Ahora, con autoridad de veterano, nos ofrece el primer relato completo de la revolución genética: de Mendel a la secuenciación del genoma humano.

La genética tal como la percibimos hoy día nació con el auge de las investigaciones moleculares que culminaron en el importante descubrimiento de la estructura

del ADN, por la que Watson compartió el Premio Nobel de Fisiología o Medicina en 1962, junto a Francis Crick y Maurice Wilkins.

Al haber desvelado que el secreto de la vida es químico, la genética moderna ha llevado al género humano a un viaje inimaginable pocas décadas atrás. El autor del trabajo de comentamos, *ADN: El secreto de la vida,* ofrece al lector común explicaciones claras de los procesos moleculares y de las tecnologías emergentes. Con la percepción de quien ha estado, durante más de cinco décadas en el meollo de la investigación, revela cómo la genética ha desencadenado un caudal de posibilidades de alterar la condición humana y ha pasado de ser objeto de investigación pura a ser también centro de lucrativas empresas.

EL ADN ha pasado de ser una molécula esotérica a constituir el fundamento de una tecnología que está transformando muchos aspectos de nuestro modo de vida. Esta transformación ha venido acompañada de un sinnúmero de difíciles cuestiones acerca de sus repercusiones prácticas, sociales y éticas.

La aventura comenzó hace cincuenta años, cuando con su descubrimiento de la «doble hélice», Watson y Crick pusieron fin a un debate tan antiguo como la especie humana. ¿Tiene la vida una cierta esencia mágica y mística, o es el resultado, como cualquier reacción química realizada en una clase de ciencias, de procesos físicos y químicos normales? ¿Hay algo divino en el fundamento de una célula que la vivifica? La aludida doble hélice respondió a esa pregunta con un no definitivo, introduciendo así la revolución del pensamiento materialista de la Ilustración en la célula. El viaje intelectural que había comenzado con Copérnico, desplazando a los hombres del centro del universo, y continuando con Darwin, que insistía en que los hombres son simplemente monos modificados, finalmente había centrado su atención en la esencia misma de la vida. El mensaje de la doble hélice es: la vida es sencillamente una cuestión de química.

Este descubrimiento clave de la biología molecular, no sólo ha producido un conjunto pasmoso de conocimientos sobre los procesos biológicos fundamentales, sino que actualmente su repercusión en medicina, en agricultura y en derecho es aún más profunda. El ADN ya no es sólo un asunto que interese a los científicos de bata blanca en oscuros laboratorios universitarios; nos afecta a todos. El ADN es lo que nos distingue de las demás especies y lo que nos hace ser las criaturas creativas, conscientes, dominan-

tes y destructivas que somos. En la actualidad se conoce la configuración íntegra del ADN: el manual de instrucciones del ser humano.

En la ciencia suele ocurrir que un descubrimiento abre una puerta que lleva a nuevos territorios por colonizar. Así, si en 1953, Watson y Crick culminaron la búsqueda de que el ADN tenía una estructura de doble hélice, formada por dos cadenas de cuatro compuestos químicos (bases) denominados A,G,C y T (adenina, guanina, citosina y timina), que se emparejan entre sí, pero siempre en forma AT y GC, años después se descubrió que el ADN actúa a través de las proteínas; así como el papel que juega el ARN (ácido ribonucleico) como mediador entre el ADN y la proteína. Este flujo de información entre el ADN, el ARN y la proteína, fue llamado por Francis Crick el «dogma fundamental». Se había alcanzado la cima, pero precisamente a partir de ese momento era posible ir más allá. James Watson lo expresa así: «Llegamos a comprender la maquinaria básica de la vida e incluso teníamos un conocimiento profundo de cómo se regulaban los genes. Pero lo único que habíamos hecho hasta ahora era observar; éramos naturalistas moleculares para quienes la selva tropical era la célula y lo único que podíamos hacer era descubrir lo que allí había. Era el momento de pasar a la acción. Basta de observación: la perspectiva de intervenir, de manipular la materia viva, nos seducía».

Las técnicas del ADN recombinante permitirían lo que el autor del libro que comentamos llama «jugar a ser Dios», un potencial inimaginable hasta entonces para curar enfermedades y corregir a la Naturaleza y, por eso mismo, inquietante y perturbador. Las alarmas se dispararon y se planteó la gran cuestión: ¿era prudente seguir con los procedimientos genéticos? Watson, tras algunas dudas iniciales, decidió que sí, que no seguir por el camino abierto de la revolución del ADN era señal de cobardía, más que de prudencia. «Postergar las investigaciones –escribe basándonos en unos peligros desconocidos y sin cuantificar constituía una irresponsabilidad mayor. Había gente por el mundo desesperadamente enferma, gente con cáncer o fibrosis quística; ¿qué derecho teníamos a negarles tal vez su única esperanza?»

James Watson (en colaboración con Andrew Berry) ha escrito un libro enormemente sugestivo y de un gran interés, científicamente sólido pero con la idea bien clara de querer llegar al gran público. Se trata de un trabajo que aúna los aspectos científicos con sus implicaciones éticas, económicas y políticas, y que tiene un tono comprometido, ya que el au-

tor apuesta abiertamente por la ciencia como método de conocimiento y como instrumento para vencer el dolor y la enfermedad, frente a los prejuicios religiosos y a una negativa prudencia que serviría para alargar el sufrimiento de la humanidad. Pero esta decidida posición a favor del empleo de las nuevas técnicas basadas en el ADN no le impiden ver sus riesgos, y así lo expone al hablar de la flamante industria de la biotecnología; de la ciencia y el comercio; de los alimentos GM (genéticamente manipulados); de la biología convertida en negocio; y del peliagudo tema de las patentes. Aún así, afirma: «El ADN es un distintivo consolidado en la vida del siglo XXI, un genio que nunca volverá a entrar en la botella. Lo que vayamos a permitir que se haga con él, sin embargo, es algo que tenemos que decidir nosotros como sociedad democrática...». Viajar a las cumbres de la ciencia con la lectura de estos dos libros, nos llevará a aprender, a pensar y a disfrutar.

I.A.

La difícil transición*

Consecuencia directa de la situación política surgida del golpe del 11 de septiembre de 1973, la dictadura militar al mando de Augusto Pinochet se mantuvo en el poder 17 años. No parece aventurado afirmar que el proceso de transición comienza cuando el régimen pierde el plebiscito del 5 de octubre de 1988. Al contrario que en Argentina (donde la Junta militar se declaró dispuesta a ceder el poder a un gobierno civil, tras su capitulación del 14 de junio de 1982, broche final de la desangelada guerra de las Malvinas), la Junta y el Ejército chilenos creyeron equivocadamente que por las fechas del mencionado plebiscito se hallaban en la cúspide del poder y de la popularidad. A raíz del voto negativo de los ciudadanos, el gobierno militar se adjudicó incluso el papel de interlocutor de los distintos grupos políticos. Sin embargo, dada la situación política y la envergadura de las reformas, la salida más airosa parecía ser la transición pactada. Entre los objetivos prioritarios de la alianza de los demócratas, figuraban las violaciones de los derechos hu-

* Literatura chilena hoy. La difícil transición, *Karl Kohut - José Morales Saravia (eds.), Madrid, Iberoamericana - Frankfurt/M, Vervuert, 2002, 500 pp.*

manos. El Ejército, los grandes empresarios y buena parte de la Justicia pedían «borrón y cuenta nueva». Las declaraciones gubernamentales del presidente democratacristiano Aylwin (1990-1994) sobre el esclarecimiento de los delitos y el decreto de 25-IV-1990 –por el que nombraba una Comisión Nacional para la Verdad y Reconciliación– chocaban en parte con la amnistía de 1976, la Constitución de 1980 y los resultados de las negociaciones para la transición. La Comisión Nacional presidida por Raúl Rettig, prestigioso jurista y senador del Partido Radical, estaba integrada por ocho personalidades de varias corrientes políticas.

El libro que presento constituye un feliz complemento de otro menos abarcador, pero no menos profundo. Me refiero a la tesis doctoral de Kathrin Bergenthal (*Studien zum* Mini-Boom *der* Nueva Narrativa Chilena, Bern – Frankfurt/M, P. Lang, 1999). Si el libro de Bergenthal centraba sustancialmente su atención en el papel que tuvieron algunas pocas editoriales de peso y determinados medios de comunicación en la promoción, mercantilización, innovación e incluso «invención» de la nueva narrativa chilena de los años 90, la *Literatura chilena hoy* abarca «toda» la producción literaria de autores chilenos desde el fatídico golpe, divisoria de aguas y punto de partida obligado a la hora de abordar la literatura chilena. El volumen está dividido en cinco secciones, arropadas por una sustanciosa y amplia introducción de Kohut y un epílogo de Morales Saravia de parecida enjundia. Los concisos títulos de las respectivas secciones están muy bien elegidos y se ciñen estrictamente a lo que anuncian: «Identidad», «Conflictos» «Posiciones», «Evoluciones», «Individualización» y «Apostillas».

Excepción hecha de la primera y segunda sección (que constan, respectivamente, de tres y siete aportaciones), cada una de las tres secciones restantes está integrada por seis trabajos. La última se compone de un único y destacado aporte transido de ironía sobre el modo de escribir un *best-seller* en los tiempos que corren. Ante la imposibilidad de referirme a cada uno de los veintinueve trabajos que constituyen las secciones y con ánimo de eludir lo consabido (un sólo ejemplo a modo de ilustración: con el exilio, la literatura chilena queda partida en dos fracciones, la del exterior y la del interior), me ciño a lo imprescindible.

Los dos primeros trabajos de la sección que abre el libro reflexionan con solvencia y arrojo sobre el espinoso asunto de la identidad chilena. El último presenta y valora con gran dominio

el nutrido corpus de novelas escritas por mujeres.

La sección titulada «Posiciones» informa sobre algunos de los célebres talleres literarios de los 90, sobre el escapismo de la novela urbana de autores cuya obra surge a partir de la segunda mitad de la década de los SO, sobre los rasgos generacionales y las características de la nueva narrativa, los efectos de la globalización en la novela de los años del «neoliberalismo maravilloso» y la poesía joven de los últimos tres lustros.

Como su nombre indica, la sección titulada «Evoluciones» versa sobre la novela reciente debida a autores jóvenes y veteranos, a la novelización de la historia en la narrativa de los 90, al teatro de fin de siglo y a la poesía de autoría femenina.

En sintonía con el membrete, la última sección está dedicada a escritores concretos: Donoso, Pablo Neruda y las películas *Il postino di Neruda* y *Ardiente paciencia,* la narrativa de Gonzalo Contreras, la obra dramática de Egon Wolff, la obra poética de Cecilia Vicuña y *Anteparaíso,* de Raúl Zurita.

Nos hallamos ante una gavilla de trabajos (treinta y uno, contando la introducción y el epílogo) que manan del venero del conocimiento profundo y del esmero y la seriedad. Un volumen sobre la literatura chilena hodierna surgida al hilo de la transición, cuya piel está aún marcada con los hierros de la dictadura y del exilio, aunque abocada a lo que hoy llamamos normalidad. Un libro rico en información, que además tiene el mérito de brindar un vasto panorama de la producción cultural y literaria chilena.

José Manuel López de Abiada

Álbum de fotos*

¿Tienen algún poder las fotos que muestran el dolor de los demás en las guerras, propias o lejanas? Como una experta tiradora de cartas, Susan Sontag baraja, corta y distribuye sobre la mesa una serie de fotografías históricas acerca del tema, y las interroga. Una de las respuestas delineadas –en un libro que se caracteriza más bien por las preguntas que quedan flotando en el aire, a modo de provocación intelectual; por la manera sutil que tiene siempre la autora de desbrozar senderos, como abandonándolos al lector en el momento preciso de su culminación– es que sólo si hay una actitud militante previa contra la guerra, un sentimiento generalizado entre una población dada, el fotógrafo cumplirá su misión impugnadora. De lo contrario, su obra será un ornamento más de la Cultura, un alimento más para las buenas conciencias, en el mejor de los casos, y en el peor, un motivo de renovadas huidas ante la dimensión de lo inconmensurable, ante aquello que parece situarse más allá de cualquier voluntad consciente individual o colectiva.

* *Susan Sontag,* Ante el dolor de los demás *Traducción de Aurelio Major, Alfaguara, Buenos Aires, 2003, 152 pp.*

Cuando se dan circunstancias precisas para que una guerra sea verdaderamente impopular –dice la autora, y aclara que la perspectiva de morir a manos de otro no es necesariamente una de ellas–, «el material que reúnen los fotógrafos, el cual en su opinión puede desenmascarar el conflicto, es de gran utilidad. A falta de protestas, acaso se interprete que la misma fotografía contra la guerra es una muestra de patetismo o de heroísmo, de admirable heroísmo, en un conflicto inevitable que sólo puede concluir con la victoria o la derrota. Las intenciones del fotógrafo no determinan la significación de la fotografía, que seguirá su propia carrera, impulsada por los caprichos y las lealtades de las diversas comunidades que le encuentren alguna utilidad».

Pero no siempre los fotógrafos (o los pintores) pusieron sus cámaras (o sus pinceles) al servicio de la protesta contra el sufrimiento (bélico o no); muchas veces sólo se limitaron a reconocerlo: «El grupo escultórico de Laocoonte y sus hijos debatiéndose, las incontables versiones pintadas o esculpidas de la Pasión de Cristo y el inagotable catálogo visual de las desalmadas ejecuciones de los mártires cristianos, sin duda están destinados a conmover y a emocionar, a ser instrucción y ejemplo. El espectador quizá se

conmisere del dolor de quienes lo padecen –y, en el caso de los santos cristianos, se sienta amonestado o inspirado por una fe y fortaleza modélicas–, pero son destinos que están más allá de la lamentación o la impugnación». Y en ocasiones ni tan siquiera (hablando ahora específicamente de los fotógrafos) se limitaron éstos a reconocer el dolor, sino que deliberadamente aportaron su granito de arena para ocultarlo, como lo ejemplifica el caso –nos recuerda Sontag– del inglés Roger Fenton, «considerado sin excepción el primer fotógrafo de guerra», quien fue enviado a comienzos de 1855 por el gobierno británico a Crimea «para que diera una impresión diferente, más benévola, de una guerra cada vez más impopular».

En realidad, la fotografía, condicionada entonces, y hasta mucho después, por sus limitaciones técnicas (cámaras pesadas, trípodes, placas que había que recargar una tras otra), se prestaba para unas imágenes «benévolas» a lo Fenton, puesto que la fotografía misma no podía «entrar directamente en combate», registrarlo todo en toda su crudeza y bestialidad, sino que tendía por el contrario a regodearse en escenas placenteras de soldados posando en sus campamentos o limpiando sus armas o charlando entre ellos apaciblemente, esto es, más a inmovilidades bucólicas que a vértigos guerreros, más a miradas llenas de candor que a cuencas de ojos vacías. Los espectros vendrían bastante más tarde.

«Sólo a partir de la guerra de Vietnam hay una certidumbre casi absoluta de que ninguna de las fotografías más conocidas son un truco», señala la autora, haciendo hincapié no sólo en ese claro montaje «político» en que consistieron las fotos de Fenton, sobre la base bien aprovechada de la pobreza de recursos técnicos, sino también en otros «trucos» (por ejemplo, el del arte subordinado a la política), como el levantamiento de la bandera estadounidense en Iwo Jima, el 23 de febrero de 1945, o el de la bandera roja sobre el Reichstag, el 2 de mayo de ese mismo año, proezas ambas organizadas «artísticamente» ante y por las cámaras.

Y aquella certidumbre casi absoluta de autenticidad es, sin duda, «consustancial a la autoridad moral» de las imágenes vietnamitas. Así, «la fotografía de 1972 que rubrica el horror de la guerra de Vietnam, hecha por Huynh Cong Ut, de unos niños que corren aullando de dolor camino abajo de una aldea recién bañada con napalm estadounidense, pertenece al ámbito de las fotografías en que no es posible posar. Lo mismo es cierto –agrega Sontag– de las fotografías más conocidas sobre la mayoría de las

guerras desde entonces. Que a partir de la de Vietnam haya habido tan pocas fotografías bélicas trucadas implica que los fotógrafos se han atenido a normas más estrictas de probidad periodística. Ello se explica en parte quizá porque la televisión se convirtió en el medio que definía la difusión de las imágenes bélicas en Vietnam y porque el intrépido fotógrafo solitario con su Leica o Nikon en mano, operando sin estar a la vista buena parte del tiempo, debía entonces tolerar la proximidad y competir con los equipos televisivos.»

Fueron precisamente cámaras ligeras como la Leica, que «usaban una película de treinta y cinco milímetros que podía exponerse treinta y seis veces antes de que hiciera falta recargarlas», las que posibilitaron que la Guerra Civil española se convirtiera en «la primera guerra atestiguada («cubierta») en sentido moderno: por un cuerpo de fotógrafos profesionales en la línea de las acciones militares y en los pueblos bombardeados, cuya labor fue de inmediato vista en revistas y periódicos de España y el extranjero». La diferencia entre estas imágenes y las de la Primera Guerra Mundial consistió en que las segundas eran «casi todas anónimas» y «casi siempre presentaban una secuela: el paisaje lunar o de cadáveres esparcidos que deja la guerra de trincheras.» Sin embargo, las imágenes de la guerra de Vietnam iban a formar parte de la primera guerra que sería atestiguada día tras día por las cámaras de televisión, las cuales introdujeron «la teleintimidad de la muerte y la destrucción en el frente interno».

Es un hecho que el conocimiento público de las guerras que vinieron a continuación siguió apoyándose básicamente en este medio (televisión, vídeo, películas), «pero a la hora de recordar, la fotografía cala más hondo». Y ello, para Sontag, es así porque «la memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual. En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. Cada cual almacena mentalmente cientos de fotografías, sujetas a la recuperación instantánea».

Las fotografías de guerra, sobre todo las que empiezan a tomar forma a partir de esos dos hechos históricos, la guerra de España y la guerra de Vietnam, son perturbadoras, «y de eso se trata», dice la autora, para evocar de inmediato el viejo lema publicitario de la revista *Paris Match,* fundada en 1949: «El peso de las palabras, la conmoción de las fotos». Pero al ser la búsqueda de imágenes *dramáticas,* como se las suele llamar,

«parte de la normalidad de una cultura en la que la conmoción se ha convertido en la principal fuente de valor y estímulo del consumo», no se puede concluir otra cosa que «la imagen como conmoción y la imagen como clisé son dos aspectos de la misma presencia». Resultado paradójico, o vaciamiento, de la exigencia subversiva de André Breton: «La belleza será convulsiva o no será». El poeta «llamó "surrealista" a este ideal estético, pero en una cultura radicalmente renovada por el predominio de los valores mercantiles, pedir que las imágenes sean desapacibles, vociferantes, reveladoras parece elemental realismo, así como buen sentido empresarial».

He aquí el límite aparentemente insuperable con el que se enfrenta el poder de las fotografías de guerra para suscitar una reacción activa ante el dolor de los demás. Con todo, «el hecho de que no seamos transformados por completo, de que podamos apartarnos, volver la página, cambiar de canal, no impugna el valor ético de un asalto de imágenes. No es un defecto que no seamos abrasados, que no suframos lo suficiente, cuando las vemos. Tampoco se supone que la fotografía deba remediar nuestra ignorancia sobre la historia y las causas del sufrimiento que selecciona y enmarca. Tales imágenes no pueden ser más que una invitación a prestar atención, a reflexionar, a aprender, a examinar las racionalizaciones que sobre el sufrimiento de las masas nos ofrecen los poderes establecidos».

Para este aprendizaje, «debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan. Aunque sólo se trate de muestras y no consigan apenas abarcar la mayor parte de la realidad a que se refieren, cumplen no obstante una función esencial. Las imágenes dicen: esto es lo que lo seres humanos se atreven a hacer, y quizá se ofrezcan a hacer, con entusiasmo, convencidos de que están en lo justo. No lo olvides».

Ricardo Dessau

Poesía bifaz

Charles Simic, nacido en la antigua Yugoslavia en 1938, pero emigrado a los Estados Unidos en 1949, es uno de los más importantes poetas norteamericanos vivos. En España empieza a ser conocido a finales de los 90, con la publicación de alguna plaquette y, sobre todo, de *El mundo no se acaba y otros poemas,* en 1999 (DVD ediciones), una primera antología de su obra, en la que se recoge un buen número de poemas de *The World Doesn't End,* con el que había ganado el Premio Pulitzer en 1990. La antología bilingüe que ahora publica 4 estaciones, *Desmontando el silencio,* con traducción y prólogo de Jordi Doce, abunda en la difusión de una obra central en la lírica estadounidense contemporánea.

La poesía de Simic es, a la vez, la poesía de la unión y del contraste. Podría definirse como fronteriza, puesto que, al igual que las fronteras, supone una división, pero también un nexo, un punto de contacto. Ello se observa –y permítasenos la dicotomía falaz, pero didáctica– tanto en la forma como en el fondo. Lo primero que llama la atención de la poesía de Simic es su tono comedido, su modestia sintáctica, su sequedad expresiva, rayana, a veces, en la aridez. Las imágenes, limpias y ceñidas, poco dadas a la deriva analógica, se articulan en oraciones breves y hasta elementales. Puede que el hecho de que el inglés no sea la lengua materna de Simic explique parcialmente esta astringencia: los idiomas sobrevenidos nos exigen una decantación absoluta de cada palabra, porque renuevan, ahora conscientemente, el acto de nombrar, es decir, de crear el mundo. Sin embargo, pronto nos damos cuenta de que estas estructuras sencillas están sometidas a una violenta tensión imaginativa, a la que no es ajena el impulso surreal. Es fácil advertirlo en el tratamiento que da el poeta a los objetos cotidianos, tan frecuentes en sus versos, siempre iluminados por un resplandor fantasmagórico, que no elude el horror. Un tenedor, por ejemplo, «parece una pata de pájaro / colgada del cuello de un caníbal»; y las escobas saben «que la nieve blanquea / cuando un cuervo la sobrevuela, / (...) que la cucaracha que cuelga / del cepillo es una paloma muda». A veces, la violencia insita en estas descripciones adopta formas humorísticas: «De las ratas que venían a visitarme / tenía una opinión inmejorable», leemos en «Factoría».

* *Charles Simic,* Desmontando el silencio, *traducción, selección y prólogo de Jordi Doce, Lucena (Córdoba), 4 estaciones, 2003, 171 p.*

En los poemas de Simic asistimos siempre a un combate entre lo brumoso y lo diáfano: empezamos a leer y creemos que todo está claro; sin embargo, y sin que sepamos cómo, una niebla inquietante nos envuelve: una niebla que se desprende de las propias palabras, y que también a ellas desdibuja. Los referentes, engañosamente nítidos, pronto quedan velados por esa perturbación gris, hecha de minúsculas rupturas, de una defraudación constante de nuestras expectativas, que suele resolverse en finales alucinados. Así sucede, ejemplamente, en el poema «Hotel Insomnio», en el cual la descripción de una habitación de hotel aparece salpicada, desde el principio, de elementos estupefacientes, aunque siempre asordinados: una ventana que da a una pared de ladrillos, un anciano inválido que viene a tocar el piano en el cuarto contiguo, arañas y moscas en todas las habitaciones, una oscuridad tan densa «que no podía verme en el espejo», los ruidos de una gitana echadora de cartas que «se levantaba a mear / después de una noche de amo» y, finalmente, el sollozo de un niño desconocido, pero tan cercano «que pensé (...) / que era yo el que lloraba».

El carácter catacrético y, a la vez, adhesivo de la poesía de Simic se manifiesta también en los temas y tópicos empleados. En primer lugar, el yo sufre desdoblamientos y escisiones, como se ve en el final del poema «Hotel Insomnio», ya transcrito, o en «El hombre interior», que produce una intensa sensación de fractura: «cuando me inclino / para anudarme los cordones, / él sigue en pie. // Proyectamos la misma sombra. / ¿Es suya o mía?». Por su parte, las cosas son lo que son y, simultáneamente, otras cosas. Un buen ejemplo lo constituyen las humildes escobas, «signos de muerte inminente» en los libros de magia, pero que «en público se portan como solteronas ajadas / predicando templanza». Las realidades conocen un adentro y un afuera, una proyección visible y otra invisible, a veces muy distantes entre si: «desde fuera la piedra es un enigma / que nadie sabe resolver. / Pero dentro ha de ser fresca y tranquila»; en ellas hay dos mundos: el exterior, impenetrable, y el interior, que alberga palacios cuyos muros decoran inscripciones y cartas estelares. La conexión se establece, pues, entre lo inerte y lo cósmico, entre lo ínfimo y lo infinito: las escobas se vinculan al Bosco y a San Sebastián, a Judas y a Copérnico, y la suciedad que recogen permite un recorrido instantáneo por la historia: «la escoba / (...) guarda las lucientes / partículas de polvo en exactas pirámides, / y en su interior las tum-

bas // que los ladrones profanaron / una vez, hace mucho tiempo». Es recurrente este tránsito por el tiempo, como si sus sucesivas y alejadísimas edades estuviesen unidas, en lo profundo, por un cordaje común, del que pudiesen tirar las palabras. Simic moldea la sustancia plástica del tiempo y salta de un paraje a otro de la cronología, hasta reunirlos a todos en el instante eterno del poema, es decir, hasta anularlo. Las referencias a personajes de la historia –Colón, Alberto Magno...– abundan en los versos de *Desmontando el silencio*, aunque en no pocas ocasiones la ligazón entre un momento y otro se ampara en la propia biografía del poeta. En «Dos perro», un viejo can, visto en un pueblo del sur de los EE.UU., le recuerda al poeta a los nazis desfilando ante su casa en 1944, cuando uno de los soldados hizo volar de una patada a otro perrillo blanco que se le habla enredado entre las piernas. La rememoración del pasado es, en realidad, una conexión entre mundos. En «Inspectores celestiales», el autor evoca la muerte de su abuela, y se pregunta si los pasos que dio para acercarse a su féretro y besarla podrán ser oídos por un perro, «recogido como una esfinge /junto a la gris orilla del Atlántico». Otra veces, en las realidades del hoy se introducen las del ayer, como ese único cliente de un bar «que tiene el rostro de mi padre».

El mundo aparentemente sosegado de Simic está, en realidad, trufado de violencia y muerte. El poeta parece susurrarnos que no hay paz bajo la apariencia pacífica de las cosas. Así, «el ave que me observa / durmiendo / sobre la rama del manzano / en flor –con una onírica paradoja, rodeada de connotaciones amables– es un «ave negra / para la que un extraño / recoge piedras / en los baches de la carretera»: la amenaza de la exterminación del pájaro se formula indirectamente, mediante la acción preparatoria del apedreamiento y su envoltura en una sucesión de indicios ominosos: «negra», «extraño», «baches». En «Cuento para antes de acostarse», los elementos afectivos del lenguaje –como los diminutivos: «pobrecitos», «Caperucita»– y la alusión infantil al célebre cuento de Perrault contrastan vivamente con una acción sobrecogedora: «[los búhos] se caen de sus ramas / y son pasto de las hormigas». Un nueva pincelada de bucolismo –una niña que se encamina a un pozo– evoca el encuentro fatal con Frankenstein, y cierra un poema en el que se ha ensalzado la exterminación de Aquiles, Patroclo, Héctor y «toda la / *jeunesse dorée* / griega y troyana / [que] acaba más o menos / expresamente masacrada». Esta constante vincu-

lación entre lo anodino y lo sangriento se plasma, como es habitual en Simic, en escenas de la vida diaria. La muerte que nos constituye aflora en cada minuto y cada gesto, muchas veces sin que seamos conscientes de ello, acaso por la propia irrelevancia de la situación en que lo experimentamos. Por ejemplo, el fin del mundo asoma en el cartel de un hombre anuncio, junto a otro que publicita los precios de una peluquería de barrio («Diciembre»). Y en «Mecánica popular», el poeta nos habla de una crucifixión con una frialdad próxima al desinterés, como si fuera un engorro doméstico. Simic es senequista, y eso explica que conciba a la muerte como la verdadera sustancia de la vida: «Lo que te trae al mundo / para echarte al morir / es uno y lo mismo», afirma en «Anochecida». Sólo la ironía mitiga este subterráneo dolor, esta acritud existencial. Los golpes de humor son abundantes y certeros: el padre que, en su lecho de muerte, lee las memorias de Casanova; una mendiga a la que le faltan dos dientes delanteros, que jura a gritos ser la diosa del amor; o alguien a punto de «hincar los dientes en el noúmeno», pero a quien distrae una antigua novia.

No puedo cerrar esta crítica sin hacer una mención especial de la versión de Jordi Doce, que ha conseguido hacer fluida la sequedad de Simic, y, sobre todo, de su introducción, que, ante tanto prólogo desmañado o burocrático, es, a un tiempo, una excelente pieza de crítica literaria y una persuasiva crónica personal.

Eduardo Moga

La plenitud del fragmento

En *Fragmento**, su *ópera prima,* Marta Agudo suscribe una poesía de intensa coloración existencial, a la que se accede por medio, no de un impúdico confesionalismo, sino de una escritura despojada, abstracta e impersonal, que se nutre de lo simbólico y persigue lo trascendente. No es casualidad que en estos poemas abunden las formas verbales del infinitivo y el gerundio («Y cómo no olvidar / tras tanto / dolor apaciguado») que expulsan del texto todo yo, toda adiposidad sentimental, y los reducen a artefactos glaucos, de superficie bruñida e inflexible, en los que brilla un ser seco, aturdido por su propia gratuidad, por el oscuro sinsentido de su presencia. A veces, esta presencia se formula directamente, mediante una definición: «Y el ser: / madriguera incapaz de tanta pérdida». Gusta la autora de este mecanismo apodíctico: consigna una sola palabra en el primer verso, y los siguientes la definen. En otras ocasiones, la formulación es indirecta. Pero ni siquiera cuando se describe el dolor causado por el cáncer en el cuerpo concreto de una persona concreta, se aviene la poetisa a cincelar un rostro o un nombre. No hay en su poesía concesión alguna al patetismo: «Ser en destrozos. / Adentro el cáncer / concede a la metralla / su trazo sosegado».

Potencia este efecto deshumanizador, próximo a lo metafísico, el carácter fragmentario de los poemas –como ya explicita el título del libro–, y su brevedad, rasgos que pueden reconocerse en la actual *poesía del silencio,* de alguna de cuyas principales representantes, como Ada Salas, se advierten ecos en la obra de Agudo. La ausencia de progresión, de redondeamiento, de los textos, y su aspecto como interrumpido, como llovido de repente en la página, subrayan esa otra, de frío y desasimiento, que transmiten sus contenidos. El aire huérfano o abandonado de las composiciones de *Fragmento* hace que sus palabras se nos claven en los ojos como astillas. Algún poema, especialmente lúgubre, utiliza, en su propia urdimbre textual, la metáfora de la fragmentación: «Construye el mar su pecho de pedazos / como el tiempo su calma de derrotas. / Fragmentado su verbo, / su vasto himno de muerte, / empuña tras la ola el vuelco del suicida / y tras su edad la lenta deserción». Sin embargo, Agudo no quiere un poemario deshilachado, sino un desapego controla-

* *Marta Agudo,* Fragmento, *Salamanca, CELYA, 2004.*

do; no una obra rota, cuyo desmoronamiento obedezca a la laxitud de los propósitos o las técnicas, sino compacta y unitaria, por más que proclame un sentimiento de ruptura. Por eso encadena las composiciones, cuyos primeros versos incorporan siempre algún término del último de la anterior, del que brota el poema. El primero del libro dice así: «Mundo preñado, / amaneces. / Humedad alargada de los siglos». Y el siguiente se inicia con este verso: «Y repueblas distante la humedad, / lúbrico depredador de albas» La condición orgánica del conjunto queda, así, garantizada, pese a lo enteco y esquinado de los textos que lo integran. Y es que la poetisa, pese al aspecto anómalo –y hasta hermético– de sus poemas, no cree en una génesis encabritada, ajena a su voluntad rectora. Por el contrario, sostiene una elaboración lenta y rigurosa, como se desprende de este poema –que puede considerarse una poética–, en el que menudean los términos relacionados con el concepto de línea –«vértebra», «trazo»–, y que subraya el elemento constructivo, ascensional, de su poesía: «Vértebra a vértebra yergues el discurso, / geometría del verbo / en verso suspendida. / Ni ebrio origen ni trazo rebosante». Su frecuente apelación a términos propios de la geometría, y hasta los juegos visuales en la disposición de los versos –en diagonal, sangrados, agrupados de forma diversa–, contribuyen a la deshumanización de los poemas, en el sentido orteguiano del término: a su condición radicalmente artística, en la que lo que se nos reclama es la atención sobre el modo de exponer los conflictos, y no sobre los conflictos mismos, que carecen de virtualidad estética. Aunque de esa fijación en el *cristal* poemático surgirá, paradójicamente, una percepción más intensa de la sustancia vital, de *nuestra* sustancia vital: del conflicto narrado, en suma.

Ya se ha dicho que la angustia existencial gobierna la obra de Marta Agudo. Es fácil comprobarlo: casi todos los poemas de *Fragmento* contienen términos que sugieren dolor, incomprensión de lo absurdo de la vida, negatividad, aunque la poeta los maneje siempre con contención: su ira es una ira soterrada. «Meteoro callado / llega el dolor, / rejonea el tiempo / nuestra espalda / y espirales sin centro / recitan su orfandad», leemos en un poema. Palabras como miedo, muerte, suicidio, olvido, noche, escombros, larva, extenuar, agonía, páramo, caída, vacío, orfandad, ausencia, derrota, herida, destrozo, fosa, sombra, entre otras, recorren las páginas del libro. A menudo, estos términos tienen que ver con lo mórbido o lo psi-

quiátrico: «Madriguera de miedos / es el cerebro»; o bien: «neurona enferma / que gira su curso / ferviente hasta la red». Aunque quizá sea el vocablo «muerte» el que con más frecuencia se asome a esta literatura a la vez sombría y luminosa. La carne poemática, atravesada por estas oscuras fulguraciones, se concentra en sintagmas solos, en metáforas cruentas, a menudo ceñidas por puntos, que destilan la esencia de la emoción. No hay distensión en este dolor, ni elucubración, sino un sangrante apretarse en un sustantivo y un adjetivo: tropos a los que el intenso sufrimiento vivido presta intensidad: «Por el borde curvo de la tierra / caen los ausentes / transformados en dios. / Trabado alud. / Sediento cráter».

Pero, salvo que uno sea Cioran, es imposible abandonarse al dolor total, al dolor sin claraboyas. La honda incomodidad que siente la autora dentro de su piel, dentro de la piel del mundo, se ve contrapesada, o más bien necesita –para no abandonarse, sin más, al silencio– de alguna luz, de alguna pálida esperanza. El cuerpo, es decir, el deseo, es, quizá, la primera. Y la palabra, es decir, la poesía, la segunda. Seguramente, no hay más. La corporalidad se proyecta, de nuevo, en la selección léxica: piel, osamenta, manos, sienes, bocas, lengua, costillas, carne. Todas estas palabras se arremolinan, en algunos poemas, en rayos o zarpazos de erotismo, en el que se contiene alguna deleitosa alucinación, el olvido momentáneo de lo destructor: «Tirita el vientre / en la gesta soluble del deseo, / en la voz desierta de tu nombre». El deseo preña también la naturaleza, que es aniquiladora e implacable, pero que se dora, a veces, de suavidad o caricias. El mar, por lo general asociado a la luz, se erige en símbolo de una carnalidad cósmica que atempera la mordedura de la angustia: «Arena cuyos labios recita la marea. / Vuelto el deseo valle fluyente / reinventas la estrategia de la espuma». Y, en una canónica fusión de amor y muerte –los dos extremos de un solo flujo óntico–, este ser redimido efímeramente por la unión con otro ser, se abraza a la destrucción definitiva: «¿Para qué caricia inmóvil / o larvas amansadas, / si no habrá / más ausencia / que el placer?». Y también: «Placer (...) / Ave fénix de escombros ......

La poesía es la última de estas frágiles compensaciones. Una poesía, en el caso de Marta Agudo, metafórica, paradójica, austera, vestida de jirones férreamente construidos, consciente de sí y de su vinculación con lo sensorial: «Lenguaje hecho de tildes / y puntos sobre pieles»; «...Sucesión de cuerpos / buscando / las letras de una rima inalcanzable...»; «Letra / o labio en derrota». Poesía y

cuerpo son, en efecto, uno: un breve parapeto frente al hielo agusanado del dolor, frente a la evidencia y el imperio de la nada.

E.M.

Estética y utopía*

La reedición este año en Trotta, con correcciones y adiciones, del primer volumen de *El principio esperanza* de Ernst Bloch (1885-1977) recupera de algún modo para nuestra desvaída actualidad a uno de los pensadores más enciclopédicos y sugerentes del pasado siglo. Que Bloch es un autor difícil puede ser una constatación ociosa en estos tiempos, pero la tarea elemental de los que aún viven de comentar ideas debe ser brindar ayuda para sortear esas dificultades cuando el objetivo lo merece. En este sentido, creo que el lector que busque orientación en castellano por esta obra vasta y exigente puede hallar en el volumen que comento aquí una guía inusualmente amable y esclarecedora.

* *Javier Martínez Contreras*, Las huellas de lo oscuro. Estética y filosofía en Ernst Bloch, *San Esteban, Salamanca, 2004.*

La lectura de Javier Martínez Contreras no parte, como ha sido habitual y hasta reiterativo, de la evidente dimensión política de Bloch; tampoco trata de clasificar su heterodoxia dentro o fuera del marxismo. El punto de partida, señalado por el propio Bloch, es rigurosamente experiencial y constituye el reto inaugural para el que trata de representarse su aventura en este mundo: es el carácter misteriosamente inaprensible del instante, nuestro desvalimiento frente a su fulgor escurridizo. *Algo* nos conmociona, nos exalta, nos deslumbra como una promesa o una revelación. «Eras, instante, tan claro», dice uno de los poemas más tempranos de Cernuda; «Perdidamente te alejas, / Dejando erguido al deseo / Con sus vagas ansias tercas». Esta cuarteta enuncia el núcleo del pensamiento que despliega Bloch, si bien éste atribuye la inmediatez originaria sólo a los afectos y habla en cambio de la oscuridad del instante vivido *(das Dunkel des gelebten Augenblicks)*: el intento de elevación a la consciencia implica la inversión de la metáfora lumínica. Más que contradicción, lo que hallamos aquí es la paradoja, la sucesión del relámpago y la noche que hace a ésta más oscura en el atisbo, en la expectancia. La oscuridad es siempre relativa: la del instante lo es en relación a ese chispazo efímero y a su barrunto de una plenitud. «Resulta-

ría entonces que lo que quiere probar todo el discurso blochiano sería la validez, la legitimidad de la extrapolación de esa inmediatez» (p. 106). A partir de aquí erige una antropología que concibe al hombre como «animal de deseos» o «animal fantástico», entregado a un vivir utópico, anhelante, que aúna en sí mismo la dimensión estética con la transformativa.

El arte y la utopía, para Bloch, comparten el problema básico: «cómo cada cosa y cada ser humano pueden ser impulsados a alcanzar su límite superior» (p. 245). La concepción del arte como pre-apariencia *(Vorschein)* incide en este carácter de reto, de llamada a la actualización de lo posible: lejos de ser una ilusión escapista (que es lo que Bloch reprocha ser a la religión) o un entretenimiento inane, el arte nos propone una anticipación de lo latente, un «ensanchamiento del mundo» en dirección a su posible culminación. La convicción de que ésta puede realizarse en este mundo es la que, una vez más, distingue al arte de la religión y permite a Bloch hablar de una transcendencia inmanente: «pues ensancha los límites de lo real (...), los vuelca constantemente más allá de sí mismos, sin por ello forzarse a mirar fuera o más allá de ellos» (p. 174) y a buscar en una dimensión ajena lo que sólo una determinada configuración histórica de lo real obstaculiza. Como marxista en su impulso primario (o quizá, sencillamente, como moderno), Bloch concibe la historia como el marco de desarrollo de tendencias y potencias que el instante acoge como herencia del pasado: la mirada utópica, como la del arte, se caracteriza por distinguir en él las anticipaciones de un futuro optimizante. Y superando ese determinismo, vulgar y paralizador a que condujo con frecuencia la más plana estética marxista, subraya que, en cuanto encarnación artística del significado, el símbolo se erige en relación dialéctica con lo real, «no por síntesis o por imitación, sino por antítesis, haciendo surgir una verdad que supone la inversión radical de las coordenadas que manejan tanto la conciencia empírica como la inmediata, buscando con ello reconstruir la unidad de un todo que está separado, fragmentado, roto» (P. 196). La tensión entre las configuraciones empíricamente dadas y las latencias que contienen lleva a Bloch a hablar de asimultaneidad en los segmentos temporales, ya que encierran tanto estratos de pasado como llamadas de futuro. Reconocerlas, cultivarlas, incitarlas, sería la común tarea al arte y la utopía: en las inolvidables palabras de Calvino, «buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del in-

fierno, no es infierno. Y hacerlo durar, y darle espacio». Si Adorno llegó a proponer como exigencia, tras las cámaras de gas, un principio de lo negro, Bloch se mantiene tercamente en un principio de esperanza: no como espera inerme y resignada, sino como activa búsqueda, como expectancia constructiva. Creo que esta obstinada apelación, irreductible al derrotismo, merece la lectura bien dispuesta que requiere.

Ibon Zubiaur

Aquí, donde yo*

Una mañana lluviosa de 1938, en la ciudad austriaca de Klagenfurt, una niña de doce años va de la mano de su madre camino de la panadería. Al doblar la esquina y enfilar una ancha avenida, recibe de golpe el impacto visual de un regimiento de soldados alemanes desfilando en formación, impasibles contra el frío. Pero aún se asusta más al ver los descomunales perros que avanzan al lado de la tropa. Cuarenta años después, la ciudad se haría famosa por ser el lugar de nacimiento de aquella niña y desde 1977 se transformará una vez al año en el ombligo del mundo de la literatura alemana al celebrarse en ella la entrega del prestigioso galardón que lleva su nombre, Ingeborg Bachmann (1926-1973). Escritora de culto en los años setenta, Bachmann se verá perseguida por la imagen de aquella mañana hasta la punto de reconocer que ésta propiciaría el germen de una poética enraizada en la sospecha, la tensión y el choque con los límites del lenguaje: «Cuando se escribe, por lo único que tiene sentido esforzarse es por el lenguaje. El lenguaje encierra el ayer, el hoy y el mañana. Cuando el lenguaje de un escritor no se sostiene, tampoco se sostiene lo que dice».

Bachmann formó parte del Grupo 47, promovido por Alfred Andresch al final de la guerra para intentar marcar un momento cero y devolver a la lengua alemana cierta dignidad tras el nazismo. El intento de reconquistar la autonomía del arte, exaltada por Rilke y Stefan George, agrupará a este círculo de autores alemanes y austríacos que dominarán la literatura alemana de posguerra. Heinrich Böll, Martin Walser, Enzensberger, Grass, Max Frisch, Ruth Reckmann y la propia Ingeborg Bachmann son algunos de los miembros del Grupo 47 que Seix Barral difundió en España a partir de los años sesenta. De hecho, el primer libro de Bachmann, *A los treinta años*, se publica en España bajo ese sello en 1962. Se trata de una colección de relatos en los que predomina el punto de vista de una conciencia femenina que relata su intento de entender y superar, de forma interior y ante los demás, las falsedades y limitaciones de una existencia condicionada por su vida matrimonial. Punto de vista que en la década siguiente culminará en su única novela, *Malina*.

«Escribir es compulsión, castigo, obsesión», confesaba Bachmann, que también fumaba compulsivamente su dosis de sesenta *gitanes*

* Malina, *Ingeborg Bachmann, traducción de Juan J. del Solar Bardelli, Akal, Madrid, 2003. 343 pp.*

diarios. Tras indagar nuevas formas de expresión en el teatro y la poesía, Bachmann proyecta un ciclo literario bajo el título genérico *Modos de muerte,* inacabado aquella noche de 1973 en la que fallece en su casa de Roma a causa de las graves quemaduras del incendio que desató al quedarse dormida en la cama con un cigarrillo en la mano. El ciclo *Modos de muerte* estaría formado hasta entonces por *El caso Franza, Requiem por Fanny Goldmann* y *Malina,* bestseller en la intelectualizada novela europea de los años setenta y traducida al español en los noventa por el propio Juan J. Del Solar en edición de Alfaguara.

Estamos, por tanto, ante la reedición de un clásico europeo de la novela contemporánea, lo cual nos sirve para calibrar hasta qué punto su depurado formalismo y radical esquematismo ha tenido eco en la narrativa posterior o ha sido dejado de lado a la espera de tiempos menos proclives al documentalismo. Comentaba hace poco Peter Handke, otro escritor austríaco apartado de los esquemas convencionales de desarrollo de la novela: «Y lo malo es que ahora todos los escritores están obligados a entregar materiales bien elaborados, que se leen bien párrafo a párrafo, sin duda, pero esto no es una lectura. La lectura es un proceso increíblemente misterioso, es una expedición. Los árabes decían de sus místicos que viajaban con sus palabras, eran viajes nocturnos pero completamente iluminados. Y escribir también es un viaje nocturno durante el cual las palabras, las frases y los párrafos producen luz. Y esto se ve muy poco hoy en día, Ingeborg Backmann fue una de las últimas que tenía este elemento». Handke señala a Bachmann como una de las fuentes de un tipo de escritura basada en un deseo constante de dar cuenta de regímenes temporales alejados de los sociales. Ambos conciben la escritura como tensión, lucha con los límites del lenguaje, envite que también estaría presente en la relación sentimental de Ingeborg Bachmann con Paul Celan, tan proclive también a la necesidad de libertad en el clima opresivo de la posguerra.

«Escribir es ordenar y los componentes que se ordenan tienen su origen en un proceso en que las relaciones sujeto-objeto, individuo-sociedad, están constantemente expuestas a perturbaciones», afirma Bachmann. *Malina* responde a la interiorización de ese desafío y se propone diseccionar el alcance de esas perturbaciones en la conciencia femenina. Se ha dicho que *Malina* relata la historia de un triángulo amoroso muy poco convencional, lo cual es cada vez más relativo. Lo que sí es muy poco

convencional es el punto de vista de una conciencia femenina identificada únicamente como «yo» que se debate en la dicotomía entre racionalidad y emotividad, ésta última encarnada en el personaje femenino que interioriza el relato. La narradora vive con Malina, su alter ego desdoblado en personaje masculino, y mantiene una intensa e inestable relación sentimental con Iván, tercero en discordia. Malina representa la racionalidad, lo que mejor le caracteriza sería la entrega desapasionada a todo, seres humanos y cosas: «Dice que sólo se entiende a la gente si no se la invade ni se le exige nada (...) Este equilibrio y esta ecuanimidad que hay en él me llevarían a la desesperación, porque yo reacciono en todas las situaciones, me dejo arrastrar por cualquier rebelión emocional y sufro por las pérdidas que Malina registra sin participar en ellas». Si bien para Malina el mundo es tal como es, tal como lo ha encontrado, la imaginación del personaje femenino, «que él acoge con una sonrisa», provoca inestabilidad, tensión, crispación, «una modalidad muy inferior de su capacidad para dar forma, caracterizar y llevar a su perfección cualquier cosa». Desde un comienzo se sitúa por debajo de él «y muy pronto hube de darme cuenta de que se convertiría en mi sino fatal, de que el puesto de Malina ya estaba ocupado por el propio Malina incluso antes de que él se instalara en mi vida. La estabilidad de una existencia choca con la inestabilidad de la otra, propiciando un mundo divergente precisamente porque Malina y ella son uno.

Bachmann, al concebir la escritura como obsesión, necesidad, decide adentrarse en la senda abierta por Clarice Lispector y sondear el universo femenino buscando un lenguaje nuevo capaz de traducir a palabras el pálpito de una vida interior. Si bien la escritura de Bachmann resulta más esquemática, de planteamientos más dicotómicos, coincide con la escritora brasileña en la ubicación de proporcionales medidas de curiosidad y desasosiego en el asombro femenino. El personaje femenino de Bachmann, obsesionado por una pesadilla en la que su padre es un nazi que la persigue para enviarla a la cámara de gas, sufre una lenta corrosión interna que su relación con Malina agrava hasta la entrada en escena de Iván. El microcosmos en que decide vivir entonces, una calle anodina de Viena en la que se encuentran las dos casas, será el escenario de su curación, su redescubrimiento «tal como era yo antes, en mis estratos más antiguos». Iván le hace reír de nuevo. El tiempo transcurre entonces de modo diferente, los músculos se liberan de la constante crispación

y se produce un reencuentro con el propio cuerpo. La vida se anima, «liberada por primera vez de los juicios y prejuicios, incapaz de pronunciar juicio alguno sobre el mundo, dispuesta a dar sólo una respuesta momentánea, a aullar y a gemir, a sentir felicidad y alegría, hambre y sed, pues llevo demasiado tiempo sin vivir». Pero su excesiva transparencia sigue provocando que se sitúe por debajo, al ritmo que marque el paso del otro: «Yo camino siempre detrás de él, porque es mucho más alto que yo y sólo necesita dar un paso donde yo tengo que dar dos».

Influida por su inclinación al estudio de la filosofía (especialmente Heidegger y Wittgenstein), Bachmann proyectaba relatar en el ciclo *Modos de muerte* la desaparición física, psíquica e intelectual de mujeres incapaces de resistir el poder que la racionalidad masculina ejerce sobre ellas. *Malina,* desde su disposición temporal hasta su indagación lingüística, sigue siendo un magnífico ejemplo de inconformismo.

Jaime Priede

América en los libros

Alejo Carpentier. El peregrino en su patria, *Roberto González Echevarría, Gredos, Madrid, 2004, 394 pp.*

Con la disculpa del centenario de este novelista, no podía hacerse esperar la crítica carpenteriana para renovar sus afanes en un marco editorial tan propicio como limitado en el tiempo. Atenderemos en esta oportunidad a un miembro prestigioso de este sector académico, el profesor González Echevarría, quien dio a conocer sus primeras opiniones acerca del personaje y su obra en el ensayo *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, divulgado en 1977 gracias al servicio de publicaciones de la Cornell University, y ahora corregido profusamente en una segunda edición que llega a manos del lector español. Tan excelente sondeo de la maquinaria simbólica de Carpentier se halla sujeto al método deconstructivista, heredando, por consiguiente, los recursos que fecundaron Paul de Man y Derrida. De lo que antecede se desprende un determinado viraje en la metodología del autor: al estilo del *New Criticism*, aquél se detiene a examinar la intención del novelista como punto de referencia, pero después la sitúa en un claro diálogo con el mensaje que divulga la criatura literaria. A primera impresión, el cotejo de ambos elementos –propósito y mensaje efectivo– es, al mismo tiempo, versátil y conceptualmente minucioso, cargado de fuerza probatoria y también paradójico. En suma, nada que sea ajeno al esquema derridiano. Con todo, se trata de recursos que, gracias al certero criterio del observador, potencian la fuerza explicativa del texto, generan conceptos abarcadores y acentúan el contenido sustancial de cada obra y de cada fragmento que pasa por su tamiz.

Al aproximarse al narrador como personaje, el autor no aquieta lo problemático –por ejemplo, el nacimiento suizo de Carpentier– y así, maneja como claves tres creaciones de fundamento, *Viaje a la semilla*, *El derecho de asilo* y *El arpa y la sombra*, a partir de las cuales le cabe meditar sobre los asuntos del origen, la nacionalidad y la mentira. Más tarde, cuando se pregunta sobre la consecuencia armónica de lo carpenteriano, González Echevarría apunta hacia un valor principal que reaparece en *El siglo de las luces*. A saber:

el novelista alcanzó a entender que la gran quiebra que implica la historia americana es el argumento más formidable y provechoso de cuantos dispone la literatura del continente. Por cierto, tal afirmación, en sí muy feliz, inaugura un tonalidad que nunca llega a perder su dominio a lo largo de toda la entrega.

Un repaso de este carácter conlleva asimismo la expresión crítica de una bibliografía previa. Es cierto que, no pocas veces, el nivel de exigencia conduce aquí a un cierto escepticismo ante el repertorio. Por ejemplo, dice el ensayista que, en lo que concierne a su materia de análisis, el único estudio «verdaderamente monumental» editado en Cuba es la *Biobibliografía de Alejo Carpentier* (Letras Cubanas, 1984), que compiló Araceli García-Carranza. Dentro de este marco, echa a faltar unos serios postulados periodológicos en las recopilaciones de artículos hechas en la isla, y achaca el mismo defecto a las *Obras completas* publicadas por Siglo XXI de México. Efectuado este reproche, le resulta más fácil poner en evidencia un pecado de todos estos libros: la ausencia de datos contextuales y de otros signos de compromiso académico. Más aún: el escamoteo de una cronología que asimismo permita ese pliegue, no siempre ligero, que lleva forma de apéndice o de nota a pie de página.

A manera de complemento, menciona el ensayista otros ejemplos de su interés crítico por Carpentier, como la edición que realizó de *Los pasos perdidos* (Cátedra, 1985) y ciertos pasajes del volumen *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*, del cual hay una cuidada edición castellana, *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana* (Fondo de Cultura Económica, 2000).

Las películas de mi vida, *Alberto Fuguet, Alfaguara, Madrid, 2004, 338 pp.*

A primera vista, la empresa de Fuguet está definida por un relator contradictorio. Ocupado en un tema trascendente, problemático y aleatorio como la sismología, no deja sin embargo de recuperar en la memoria esa variedad de catástrofe hollywoodense que se expresa con mayor sencillez en el ámbito de la providencia. Otro dato: aunque inicialmente despojado de sus raíces latinas, este personaje suspende el diálogo entre el inglés y el castellano, entre Los Ángeles y Santiago de Chile. Dicho de distinto modo, sabe que la fragilidad de su yo sólo encuentra justificación si la entiende como juego, pero el caso

es que este juego se atiene –debe atenerse– a los parágrafos de una identidad en la que necesariamente cristalizan experiencias lejanas.

Reapropiarse de esta memoria es su objetivo, y para ello cumple con un protocolo inspirado por *The Book of Lists,* de David Wallechinsky, Amy e Irving Wallace, un libro que le obsequiaron de niño y que armoniza la totalidad del mundo mediante listas, mediante series formuladas de acuerdo con peregrinas categorías que así conjuran la incertidumbre. De acuerdo con esta indicación, el interlocutor que ha de leer el catálogo es una mujer –ya saben: este juego deviene seductor, y el tema predominante en semejante inventario no es otro que la cinematografía. Al cabo, éste del cine viene a ser un fantaseo controlable, artificioso, exaltante y maternal; un ensueño eficaz, que el tiempo no puede corroer.

La novela se construye, pues, a partir de una lista de películas que tuvieron alguna influencia en la vida del protagonista. La memoria, liberada de otra jerarquía, absorbe los claroscuros del *drive-in* y de la sala de sesión doble, convocando a parientes y amigos en la misma fila de butacas. Visto desde esta perspectiva, el narrador, llamado Beltrán Soler, festeja la nostalgia como una negación del presente.

Quizá sea éste un relato difícil de armar sin ceñirlo a los compromisos de un anecdotario de genuino encanto, explicado con estilo ágil. De ahí la agudeza de un texto como el de Fuguet, cumplidor de esta premisa. Ejemplo: al tiempo que confiesa el temor infantil a la soledad que le inspiró *Dumbo* (1941), el geólogo Soler ofrece otro pasaje donde adquieren importancia Ariel Dorfman y la visión iconoclasta que éste plasmó en *Para leer al pato Donald.* Hay asimismo soplos de omnipotencia adolescente, como los que le inspira Steve McQueen conduciendo su Mustang por los cerros de San Francisco en *Bullitt* (1968), o los encuentra en el guitarrista Hendrix cuando éste toca ruidosamente el himno norteamericano en *Woodstock* (1970). Incluso puede –y nosotros con él– hallar la ternura, imaginable bajo la forma de esa manzana acaramelada que le entrega Edward Everett Horton al narrador durante una noche de Halloween. Otros episodios pertenecen al orden del humor costumbrista, como aquél que presenta a Yul Brynner visitando la casa de los Soler en un Mercedes dorado, con un ramo de flores para la madre y dos botellas de *Casillero del Diablo* para el patriarca.

Es difícil separar, en el universo del ficticio Soler, su sentimiento de tenuidad personal y el prestigio destructivo de algunos filmes predilectos, como *La noche que la tierra explotó* (1957), de Fred F. Sears, *El coloso en llamas* (1974), de Irwin Allen y John

Guillermin, *Aeropuerto 77* (1974), de Jerry Jameson, *Terremoto* (1974), de Mark Robson, o *Terror en la montaña rusa* (1977), de James Goldstone. Aún más: este género de la catástrofe cinematográfica se apodera imaginariamente de una parte de la novela, casi como una categoría diferencial que propicia metáforas de indiscutido provecho.

En otros casos, la emotividad parece ineludible, y de algún modo, el doble del niño que fuimos se aloja en cintas como *Melody* (1971), de Waris Hussein, lo cual invita a compartir con el autor un tipo de sentimiento que poco tiene que ver con la cinefilia más ortodoxa. De hecho, para evitar este rigor, propio de cineclubistas, Fuguet pone en boca de su personaje una reflexión que atañe a buena parte de la cartelera escogida, y es que «ciertas películas sólo se pueden disfrutar a una determinada edad; después pierden su valor agregado y se revelan como lo que son: mediocres cintas para adolescentes».

El año que rompí contigo, *Jorge Eduardo Benavides, Alfaguara, Madrid, 2003, 343 pp.*

Acerca de Lima propone Benavides (Arequipa, 1964) indicaciones muy precisas. La multiplicidad de estratos y exigencias morales del callejero, mensurable en clave literaria, queda explicada en esta novela donde la ciudad figura como capital mundial de la desesperanza. En última instancia, una urbe teñida por la miseria, decrépita y desigual, por la cual deambulan transeúntes distraídos, pobres de solemnidad y asimismo aventureros transgresores como los que protagonizan el drama aquí propuesto. Hablamos de tipos de clase media, como Aníbal, un estudiante para quien el distrito que le sirve de refugio no es sino la antesala de una penuria inmensa. En buena medida, pensamientos como los que rumia este personaje acumulan lecciones ya conocidas. Por este orden: la incertidumbre que confundía cualquier intento de definición urbana poco antes de la ascensión de Fujimori; los fogonazos reiterados pero nunca monótonos del asedio terrorista; la inocencia perdida de una ciudad cuyo tipismo hace mucho que dejó de ser flamante; la clasificación categorial de sus pobladores, y resumiendo el ciclo, la fatalidad de un cauce histórico en el que todos los agentes del cambio –hipotético, tentativo– parecían precipitarse en aquella fecha frente a la arbitrariedad del destino.

Todo lo anterior se resume en un diálogo académico, propuesto en el último tramo de la obra,

donde el autor infiltra una rápida serie de consideraciones políticas que, al cabo, dan sentido al argumento y a toda la polvareda de acontecimientos que lo enmarca. Cuando uno de los participantes en esa charla destaca que «en este país nunca hemos tenido una clase dirigente, sino dominante», la perspectiva ideológica amplía su margen, y una retórica excitada, zarandeada por el caos existencial y por el pulular de impresiones, proclama su idoneidad a la hora de cifrar la disgregación limeña.

Astor Piazzolla. Memorias, *Natalio Gorin, Alba Editorial, Barcelona, 2003, 306 pp.*

A diferencia de buena parte de los bandeonistas de su generación, Piazzolla (1921-1992) se situó frente al tango con el afán de transfigurarlo. Como intérprete y compositor, adquirió virtuosismo en la orquesta de Aníbal Troilo, perfeccionando luego la digitación y el poder expresivo en Buenos Aires, con Alberto Ginastera, y en París, con Nadia Boulanger. Aunque de estos maestros cabe deducir que se sintió muy atraído por la tradición sinfónica occidental, lo cierto es que su música se debía en mayor medida al paisaje bonaerense, y quizá por ello, al escucharle tocar el tango *Triunfal*, la Boulanger abandonó la lección de contrapunto y le dijo: «Astor, esto es hermoso, me gusta mucho, aquí está el verdadero Piazzolla, no lo abandone nunca». Conjugando admirablemente los destellos melódicos del tango y la divagación cromática del *jazz*, el músico diseñó en París un cruce de estilos que perfeccionó gracias al octeto de Gerry Mulligan. Como tantos de sus colegas, pasó de la norma al tanteo a través de la propia lógica del discurso jazzístico. Tras un tiempo en Nueva York, convocó en 1955 a su Octeto Buenos Aires, para el que escribió *Tango Ballet*, una pieza de compromiso orquestal que estrenó un año después.

Una vez admitida en su repertorio la ductilidad del *cool jazz*, Piazzolla puso en marcha el Quinteto Nuevo Tango (1960), donde el violín reemplazaba al vibráfono. En adelante, el tanguismo por él inspirado se benefició con creciente maestría del servicio instrumental. En una linde alejada del folclore, el vuelo melódico del compositor se movía, cada vez más, dentro de una encrucijada de géneros. Por ello, no sorprende que, llegado el momento de estrenar una pieza concertante de cierta exigencia, un instrumentista de la orquesta le dijera: «Me supongo que usted nada tendrá que ver con ese Piazzolla que toca tangos».

Figuradamente, el sentido de la anécdota hay que rebuscarlo en el actual mercado fonográfico, dispuesto a elevar de grado al compositor para que el aficionado al repertorio clásico también se dé por satisfecho. Sin duda, convienen a esta maniobra (honorable) ejemplos recientes y bien conocidos por el melómano: el *Tangazo* (1970), el *Doble concierto para bandoneón y guitarra* (1985) y los *Tres movimientos tanguísticos porteños* (1963), en versión de la Orquesta Sinfónica de Montreal bajo la batuta de Charles Dutoit; *La milonga del Ángel* (1965) interpretada por el *cellista* Yo-Yo Ma; o la transcripción que hizo José Bragato de las *Tres piezas para orquesta de cámara* (1972), incluida en uno de los registros tangueros del violinista Gidon Kremer, asimismo responsable de actualizar esa ópera de cámara que Piazzolla tituló *María de Buenos Aires* (1968). Se trata, en todo caso, de cuidadas referencias cuyo superior alcance conquista el favor de viejos y novísimos admiradores del músico.

A todos ellos, sin duda, han de interesarles estas *Memorias*, las cuales, en realidad, son el testimonio del compositor grabado y transcrito cuidadosamente por Natalio Gorin. Fuera de la solidez de dicho compendio de recuerdos, otras voces de interés podemos hallar en este libro; voces que hablan del personaje con distinto acento e implicación personal, como las de Gary Burton, Anahí Carfi, Juan Carlos Copes, Horacio Ferrer, Osvaldo Golijov, Óscar López Ruiz, Egle Martin, Aldo Pagani, Daniel Piazzolla y Atilio Talín. Sin otro énfasis que la genealogía –familiar y artística–, este volumen autobiográfico reúne historias privadas, agudas meditaciones sobre el gremio y una determinada filosofía tanguera que, aparte de buscar apoyo en las correspondientes claves musicológicas, se distancia de las veredas del arrabal por medio de una matización cosmopolita.

Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico, *Ernesto Livon-Grosman, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2003, 202 pp.*

Por razones obvias, la escenografía patagónica es conveniente a la dinámica de las pasiones y se halla en muy estrecha relación con éstas. Para mantenerse fieles a este vínculo, al artista y al académico les basta con recurrir al lenguaje simbólico, designando a dicho territorio como si fuera, a su manera propia y extremada, una comunidad de destinos, un campo de relaciones mudable, disperso y

hostil. Los ejemplos no escasean y su cita resulta esclarecedora. Así, de acuerdo con tal premisa, adquiere mayor intensidad el famoso conflicto obrero (1921-1925) que relata Osvaldo Bayer en la trilogía *Los vengadores de la Patagonia trágica* (1972-1976); un conflicto que, por cierto, cobra un dramatismo igualmente opresivo en el volumen donde Bayer nos da en resumen tales acontecimientos: *La Patagonia rebelde* (1980).

Para la actitud narrativa, este paisaje impulsivo se convierte en metáfora de hondos alcances; lo cual no falta a la verdad en el caso de César Aira, quien ha recreado este ambiente y sus connotaciones en textos como *Ema, la cautiva* (1981), *El vestido rosa* (1984), *La liebre* (1991) y *La costurera y el viento* (1994).

Tanto en el costado chileno como en el argentino, la representación de conjunto, las acuñaciones de orden legendario y cierta sensación de idealidad trágica predominan en la narrativa magallánica. Obsérvese que el escritor, aquí, no hace más que imitar una realidad previamente troquelada por la historia. Al cabo, quizá sean demasiado imperativos, o más bien tentadores, acontecimientos como los fijados por los viejos cronistas y reporteros. De otro modo no se explicaría el temario que manejan novelistas de la *pseudohistoria* como David Viñas (*Los dueños de la tierra*, 1958) Napoleón Baccino Ponce de León (*La novela de los descubridores*, 1992), Eduardo Belgrano Rawson (*Fuegia*, 1991), Enrique Campos Menéndez (*Los pioneros*, 1983) y Pedro Orgambide (*Un caballero en las tierras del Sur*, 1997).

En otro flanco, hay un género –la épica– que también corresponde a una determinada actitud de la topografía local. Para entender la índole de este fenómeno –el realce de las energías vitales, sólo valederas en la medida en que exista el peligro–, basta aludir a los *loberos* que extendieron su vivencia entre el oleaje del canal Beagle, o a esos ganaderos del siglo XIX cuya plenitud mitológica se debe a la aspereza del territorio fueguino, obsesivo y fatal. Ordenadas con arreglo al mismo mapa de colonización, las tribus de onas y alacalufes tensan los hilos y confirman este girar incansable de las emociones que se fecundan cerca de la barbarie. No es otro el sentido de lo humano propuesto con éxito popular por escritores como el chileno Francisco Camus Riquelme y sus paisanos, Francisco Coloane y Luis Sepúlveda.

Aunque para muchos lectores el pintoresquismo sea la nota esencial de este tipo de creaciones, lo cierto es que el relato patagónico se halla informado casi siempre por una voluntad estilística, por un deseo de recrear en una

síntesis literaria la más absoluta heterogeneidad. En ruta aérea hacia Punta Arenas, Saint Exupéry descubrió esta sugestión y le dio forma en su *Vuelo nocturno* (1931). Acogiendo esta lección, lo mismo vale para Bruce Chatwin y para otros que admiten la simbología literaria como cálculo útil del verdadero viajero. Es ésta la zona que, de otra parte, interesa en mayor medida a Ernesto Livon-Grosman, a cuyo entender la Patagonia ha sido en las narrativas de viaje una zona maleable tanto para el imaginario europeo como para el criollo.

En realidad, la representación de este contorno quedó inicialmente ligada al desplazamiento fronterizo, tan necesario como difícilmente calculable en términos políticos. Con todo, si para los colonizadores españoles e ingleses la extensión del saber científico adquirió importancia en este periplo patagónico, los viajeros argentinos pusieron el proyecto al servicio de la consolidación estatal, como un medio para reafirmar la soberanía. Para no perderse en la multiplicidad bibliográfica, el ensayista detalla esta estrategia y la divide en tres etapas: la clasificación informativa que propició el control de la zona, el relevamiento oficial de la región tras la llamada Conquista del Desierto y, ya en términos actuales, la razonable metaforización del territorio.

En el trayecto histórico que atañe a las tres fases, Livon-Grosman convoca, salvándolos del tiempo, a una serie de ilustres pasajeros: Antonio Pigafetta, Thomas Falkner, Charles Darwin, Francisco P. Moreno y William Henry Hudson, todos ellos fundamentales para la descripción literaria y política del área. Es precisamente esta pugna colectiva por la expresión de la nueva frontera la que lleva al autor más allá de la minuciosidad notarial, completando por el camino un examen sumamente revelador del mito patagónico. En una espera abierta a lo posible, este mito se desliza en la obra bajo formas diversas y prodiga una fascinación vigorosa, pero sin completar su red de correspondencias, pues aún es posible conferirle una dimensión suplementaria. Consciente de ello, el propio Livon-Grosman invita a vigilar esta exuberancia desencadenada.

Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista, *Gonzalo Aguilar, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2003, 453 pp.*

La historia del concretismo brasileño –expuesta en el volumen que origina estas líneas– re-

nuncia a preceptos canónicos y por consiguiente, supera en mutabilidad a otros ciclos poéticos de la vanguardia. En este plano, el poema afín a dicha corriente se vincula al concepto de museo imaginario, acuñado por Malraux: un museo de divertido inventario, compuesto de fragmentarias percepciones históricas, donde las alternancias de iluminación y espectralidad insuflan sentido a los ideogramas, y de camino se vinculan al esquema de una geometría legible. En suma, he aquí un recorrido interpretativo de voluptuosa opulencia icónica, aún vigente en el horizonte brasileño pese a los rechazos que, al decir de Aguilar, siguen causando los poetas concretos en el dominio intelectual y literario de ese país.

La crónica del estudioso argentino permite seguir la pauta y la fama del concretismo, haciendo de éste una narración explicable en virtud del sistema poético que lo fundamenta y del entorno que percibe o concibe cada creador. Una vez consolidados sus primeros giros, hallamos que este movimiento tuvo un jalón de interés en diciembre de 1956, fecha en que la Exposição Nacional de Arte Concreta se adueñó del Museo de Arte Moderno de San Pablo. A partir de este acontecimiento, los artistas plásticos, escultores y poetas concretos que allí mostraron sus poemas-carteles encontraron su más apropiado perfil. Dicha experiencia procuró, según el autor, un método compositivo idóneo a creadores como los hermanos Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari, rebeldes ante las estéticas al uso, excéntricos pero también muy indicativos del ritmo caudaloso de la modernidad.

Cumpliendo un plan de estudio aquí descrito a modo de prefacio, Aguilar interpreta académicamente el repertorio de estos poetas en el marco del modernismo, en el que esta oferta adquiere plena identidad. De otro lado, su ojeada a esta tendencia comporta el análisis del grupo bajo el estímulo vanguardista y asimismo el sondeo de una extensa producción crítica. Todo ello queda acá expuesto con claridad divulgativa, esmero en los razonamientos e impecable apoyo documental.

Para comprender este proceso en su diversidad de tendencias, el ensayista articula un calendario cuyo primer tramo va desde 1956 hasta 1960, coincidiendo con lo que él llama la imposición del modernismo. El segundo periodo se prolonga hasta 1966 y tiene una doble característica: el cuestionamiento de los principios modernistas y la adopción de la meta revolucionaria como núcleo temático y reflexivo. Deslizándose por este cauce militante, Aguilar da importancia al tiraje de la revista *Invenção* entre 1962 y 1966.

El tercer y último periodo del concretismo acaba en 1969. La fecha no es azarosa, pues coincide con el endurecimiento del régimen militar. En este caso, el urgente proceso comunicativo impuesto por los *mass media* otorgó protagonismo a los poetas más activos políticamente, incluidos los líderes del tropicalismo, Caetano Veloso y Gilberto Gil, cuya protesta, densa y de secado rápido, culminó en el destierro.

A la par de este devenir colectivo, el libro detalla una mudanza personal, un cambio de valores y percepciones que se manifiesta en la trayectoria individual de los poetas concretos y en las recientes consideraciones interpretativas a que éstos dan lugar. El interés que tiene para el investigador esta secuencia complementaria es obvio, pues aparece integrada en su contextura, que no es otra que la de Brasil como empeño inmediato.

El regreso del Librero Establecido, *Héctor Yánover, del Taller de Mario Muchnik, Madrid, 2003, 191 pp.*

Según George Steiner, hay pesadillas que pueden empeorar. Les daré un ejemplo. «No es tanto una *contracultura* lo que se está desarrollando –escribe–, sino un *después de la cultura*». ¿Cómo se puede expresar esta catástrofe a la mejor luz posible? Si examinamos la cita no como diagnóstico sino como provocación, vale la pena seguirle la corriente a Héctor Yánover, autor de este divertido breviario donde el epígrafe de Steiner y otros similares reflejan un mundo que ha olvidado el consumo simbólico del arte, y en el que casi parece un alivio librarse del conocimiento. Un mundo trivial donde la ironía es la mejor defensa de una especie resistente, la de los lectores y bibliófilos, que aún suele mirar por encima del hombro en busca de congéneres.

Hay que decir que el narrador, parejo o no al autor, constituye una seria metáfora. Este Librero Establecido que menciona el título descubre cómo sus palabras, al margen de su movedizo propósito, también le narran a él: un ser en soledad creciente que ya ha asumido el triunfo de la imbecilización. A lo largo de este eje pesimista, el deseo de inscribir los rasgos familiares actúa para el personaje y relator como vínculo entre su intimidad y la de sus afines. Éstos, como él, vienen a ser la prueba de que los libros, desobedeciendo las restricciones suplementarias de un mundo tan poco propenso a ellos, «obligan a cierta beatitud, a una mirada compasiva, al buen humor». Justamente los tres prestigios que

afloran en la serie de anécdotas, aforismos, citas, testimonios y microrrelatos que carga de contenido a este volumen, tirando a inclasificable dentro de los habituales rótulos del mercado libresco.

En este pasaje discontinuo y feliz, importa subrayar una concisa diferenciación entre la vida que se vive, resuelta, por fuerza, en la inestable partitura de la memoria; y la vida que fluye novelísticamente, acotada y ajena al porvenir, aunque susceptible de ser revivida en cada lectura: «Me hubiese gustado estar a bordo junto al Capitán Ahab –leemos–. Pero cobarde, quedé en el puerto. Y para justificar lo injustificable, escribí *Moby Dick*».

En opinión de otro magnífico bromista, Julian Barnes, la mirada ignorante tiende a rendirse, con una encrespada renuncia, ante la mirada informada. Tal parece la lección (poco escuchada) del Librero Establecido, cuyo pensamiento socarrón no alimenta grandes ilusiones ni prejuicios románticos, y tampoco marca límites de excelencia intelectual, pero a cambio, aporta un anticipo de causticidad e ingenio frente a la metamorfosis alienante de los tiempos modernos.

Guzmán Urrero Peña



Fotograma de Antonio das Mortes

Los libros en Europa

Hombres en armas, *Evelyn Waugh. Traducción y edición de Carlos Villar Flor. Cátedra, Madrid, 2004, 407 pp.*

La guerra mundial, empezada en 1914 y terminada en 1945, con un armisticio que no llegó a ser la paz, ocupó vastamente la obra de Waugh. Baste recordar su título más conocido y aprobado, *Retorno a Brideshead.* Pero es en su trilogía de madurez, *Espada de honor*, donde aborda la segunda parte del conflicto como tema principal: la guerra como guerra de milicias, de culturas y de sociedades. *Hombres en armas* es la primera sección, a la que siguieron *Oficiales y caballeros* y *Rendición incondicional.*

La primera de las novelas, traducida con solidez y prologada con muy útil documentación por Villar Flor, describe los prolegómenos y las iniciales acciones de la guerra. Gente que no cree en la amenaza o vive como si no la creyera, que prolonga sus costumbres aun cuando el conflicto ha estallado, son descritas por Waugh con sutil morosidad de cronista, de psicólogo y de enmascarado moralista. Conoce de cerca ese mundo elegante y condescendiente, con sus nobles arruinados y sus católicos excéntricos, sus problemas de conciencia religiosa y su ascetismo sexual, todo ello a punto de desmoronarse de modo bárbaro ante el bombardeo alemán.

Waugh fue un novelista clásico, nada seducido por insertos experimentales y apuestas técnicas. La gente que le interesaba novelar era demasiado parecida a la del siglo XIX como para meterse en novedades impertinentes. Su eficacia quedó asegurada y hoy, lejos de toda disputa sobre antiguos y modernos, podemos sumergirnos con sostenido interés en su lectura.

Padres e hijos, *Iván Turguénev. Edición y traducción de Bela Martinova. Cátedra, Madrid, 2004, 304 pp.*

Errante y afrancesado, Turguénev fue un ruso que miró a los suyos desde lejos y como un extranjero en Occidente. Talento aparte, el resultado es una obra

de económica sabiduría narrativa, comparable a la de sus coetáneos Flaubert, Hardy o Machado de Assis, más que a los arrebatos místicos de Dostoievski o a la envergadura épica de Tolstói.

En esta novela, como en *Aguas primaverales* y *Humo*, descuella el Turguénev psicólogo, capaz de describir al protagonista y su doble en la edad de la formación juvenil, derivando por distintos senderos amorosos, dirigidos hacia el matrimonio y la muerte. Comparable sutileza se despliega en la ambigüedad del amor y las diversas actitudes de la mujer ante él, desde la sumisión virginal hasta el manejo histérico de la viuda.

Aparentemente, el novelista nos describe dos hogares rusos del siglo XIX, entre la pequeña hidalguía y la no menos pequeña burguesía, con sus padres y sus hijos. Pero, en verdad, acaba trazando una parábola sobre el destino humano, que oscila entre la seguridad de las instituciones y la romántica seducción de la errancia. Justamente, en la exploración de estas contradicciones, se ve al buen psicólogo, capaz de convertir una presencia que no vemos, en un alma. Encarecer la maestría de Turguénev al definir los ritmos de la narración y la dinámica de los diálogos –virtudes que hoy nos parecen cinematográficas– resulta superfluo, aunque nunca sobra una excursión al país de los maestros.

Pasolini un delito italiano, *Marco Tullio Giordano. Traducción de Eduardo Margaretto Kohrmann. Ronsel, Barcelona, 2003, 395 pp.*

El asesinato de Pier Paolo Pasolini en 1975 produjo una dura polémica en una Italia sacudida por el terrorismo anarquista y fascista, y por los intentos de golpe de Estado. Aunque los trámites judiciales terminaron con la condena de un chapero, la discusión no se acaba de cerrar. El autor sostiene que la muerte de Pasolini fue un crimen político y que el escritor y director de cine fue víctima de una conjura de ultraderecha.

Que Pasolini amaba el riesgo de los bajos fondos y fantaseaba con ser mártir, a la manera de sus personajes sometidos a implacables torturas, no es ningún secreto. Pero Giordano observa que la investigación policial y judicial tiene lagunas sospechosas, y que los poderes no han querido llegar al fondo de los hechos, contentándose con una versión verosímil y falaz de las cosas.

La tesis del autor es que toda la sociedad italiana, por acción o por omisión, es históricamente responsable de este crimen, secuela enésima de la experiencia fascista. Los argumentos y el manejo de las fuentes documentales podrán convencer a unos y dejar incrédulos a otros, pero no carecen de asidero y permiten leer el libro como una novela negra. Hasta es legítimo ver en el

texto una suerte de relato pasoliniano en el cual, por fin, Pasolini se encuentra consigo mismo en una ficción urdida más allá de su propia muerte.

Derivas del discurso capitalista. Notas sobre psicoanálisis y política, *Jorge Alemán. Miguel Gómez Ediciones, Málaga, 2004, 101 pp.*

A pesar de recoger intervenciones y apuntes sueltos, el libro del psicoanalista argentino Alemán cobra coherencia gracias a las tensiones insistentes que lo organizan: buscar la coincidencia entre el psicoanálisis (en especial: Lacan) y las filosofías de la existencia de Heidegger –si se lo admite como existencialista– y Sartre, además de seguir la pista analítica de una posible revivificación del pensamiento de izquierda.

La búsqueda gira en torno a una definición abierta del ser humano: un ser injustificable e inexcusable, todas cuyas justificaciones y excusas son de mala fe y cuya única opción de libertad es admitir la angustia de una existencia que carece de sostén. El hombre existe, esencialmente, porque le falta el ser o allí donde no hay ser. El deseo omnívoro, que más percibe lo que no tiene cuanto más adquiere, apunta a lo mismo desde el psicoanálisis: la imposibilidad de ser hace a la posibilidad de existir.

El mejor aporte del texto es este diálogo, a menudo censurado, entre psicoanálisis y filosofía. De aquí parte la inquietud política de las reflexiones propuestas. La mundialización del objeto técnico, gran logro del capitalismo industrial y postindustrial, no ha conseguido, sin embargo, establecer una civilización mundial. La respuesta es el rebrote de los nacionalismos y los integrismos religiosos, cuya concepción de la subjetividad es la captación de sí misma como absoluta, alguien para quien nada es imposible y, en consecuencia, la evacuación de la verdad como superflua.

El libro, en parte, es una conversación con Judith Miller. Esta situación señala el propósito dialógico de Alemán: quien conversa consigo mismo, conversa con el otro y muestra al lector el lugar de otra doble conversación, del lector con el texto y del lector consigo mismo, es decir como resultado de la lectura.

Nihilismo y emancipación. Ética, política y derecho, *Gianni Vattimo. Compilación de Santiago Zabala. Traducción de Carmen Revilla. Paidós, Barcelona, 2004, 198 pp.*

Excelente historiador de las ideas, Vattimo es acucioso y vacilante cuando intenta filosofar. Sus

ensayos de constituir una suerte de doctrina de la posmodernidad que se independice de la metafísica, la modernidad, el progreso, Dios vivo o muerto, el peso de la historia como destino, la identidad, la subjetividad, la objetividad y demás categorías clásicas, lo conduce a no independizarse de Nietzsche y de Heidegger, hipotecas no menos onerosas que las anteriores.

Si se admite que la metafísica ha muerto junto con Dios y la historia, y que Occidente vive o sobrevive en su ocaso, nos quedan dos principales caminos a seguir: compensar la debilidad occidental con la fortaleza de los fundamentalismos orientales o su versión vacua en el nihilismo, o esbozar una nueva salida a las antinomias del pasado, quedándonos en Occidente, sin ir más lejos.

Es lo que le ocurre a Vattimo en estos artículos que, como todos los suyos, son ágiles de leer, ordenados y didácticos. Cuando invoca a Nietzsche y a Heidegger, fatalmente, está haciendo historia. Cuando sostiene que la ética no ha de ser trascendente ni dogmática sino situacional, vamos de Hegel a Sartre. Cuando sostiene la epistemología de la debilidad, suprimiendo todo fundamento, lo sustituye por un punto de partida, que es lo mismo. Finalmente, lo que propone es una modernidad suave, tolerante, democrática, *light*, cercana a cierto cristianismo secularizado. Y si de modernidad se trata, por más que sea posmoderna, estamos en la historia, invento eurocéntrico, occidental y hasta un poco cristiano.

Ya, hace un siglo largo, le pasó algo similar a Nietzsche. Proclamó la muerte de Dios y, con ella, la derogación de toda verdad. A renglón seguido se preguntó: ¿será verdad lo que estoy diciendo? El lenguaje le contestó que sí, con lo que concluyó don Fritz: mientras haya gramática, habrá Dios.

Natalie Barney. Corazón indómito, *Suzanne Rodríguez. Traducción de Beatriz López-Buisán. Circe, Barcelona, 2004, 485 pp.*

Escritora de modestos alcances, personaje subrayadísimo, vida extensa, cercana al siglo (1876-1972), la norteamericana Barney recorre y ejemplifica el París que va desde la caída de Napoleón III hasta la muerte de De Gaulle. Heredera riquísima, dedicó sus rentas a establecer un salón con liturgia propia, un masónico Templo de la Amistad en pleno Saint-Germain-des-Près, por el cual, durante sesenta años, desfilaron todos los nombres del Gotha le-

trado, nobiliario, desterrado y esnob de la ciudad. Barney fue, además, una fogosa amante lesbiana cuyas parejas estables, hasta edad provecta, estuvieron siempre acompañadas por una tercera persona del singular, constituyendo la primera femenina del plural.

La biógrafa ha recorrido con minucia y orden las incontables anécdotas que trazan la vistosa y teatral vida de esta Amazona puesta en primera fila de candilejas de aquel mundo igualmente teatral y vistoso, donde todos eran personajes y los personajes acababan por ocupar la identidad de cada cual. Al lado de Barney pasa, de alguna manera, la historia literaria de París, desde Oscar Wilde hasta Sartre.

Las novelas, los pensamientos y los poemas de Barney son reseñados a medida que aparecen en sus días. Pero la más colorida y picante novela es la crónica de esos precisos días, registrada en memorias, cartas, diarios, columnas de periódicos. La admiración que Rodríguez profesa a su biografiada no la exime de cierta ingenuidad que recorre un camino en el cual el suicidio, la droga y el alcohol tienen su patética parte, pues la Amazona compensó el peligro de la locura con la interminable fiesta sofisticada de un jardín secreto en el corazón de la Orilla Izquierda.

Confesiones de un burgués, *Sándor Márai. Traducción de Judit Xantus Szarvas. Salamandra, Barcelona, 2004, 478 pp.*

A una edad imprevisible para escribir memorias, a los treinta y cuatro años, Márai escribió las suyas, que van desde los orígenes hasta que cristaliza su vocación de escritor. Nacido con el siglo, muerto en 1989 de modo suicida (en las memorias hay una premonición del hecho, aunque no, desde luego, de sus circunstancias), Márai asistió a los últimos años del Imperio Austrohúngaro, desde una pequeña ciudad de provincia. La descripción puntual que hace del empaque un tanto delirante de aquella sociedad, es el reverso de su fachada triunfal y operática. No menos sutil es el retrato psicológico de su familia y su estrecho entorno.

Lo sustancial del libro es el autoanálisis que el escritor en ciernes hace de sí mismo: un artista romántico que deja su casa y va por el mundo de extranjero. París y Berlín de los años interbélicos le valen de fondo. De alguna manera, Márai nos describe una Europa descabalada donde todos circulan en calidad de extraños porque han sido soldados del enemigo. Al amable turismo de la época imperial sucede una sorda guerra civil, capaz de volver a estallar en cualquier momento. Este

vasto drama encuadra las historias personales de amor y trabajo, amistad y aventuras, cafés y hoteles, redacciones y terminales ferroviarias, que sirven al narrador para urdir la que tal vez sea su mejor ficción, el gran teatro de la memoria convertido en gran teatro del mundo.

Tomás Moro, *Peter Ackroyd. Traducción de Ángela Gimeno-Balonwu. Edhasa, Barcelona, 2003, 647 pp.*

Una vez más, Moro (santo si usted lo prefiere) vuelve al mundo de la biografía. Ackroyd, excelente en el ramo, revalida sus cualidades. Recorre los documentos y allí donde faltan reconstruye el mundo de la época con fuentes análogas. Así podemos entrar en casas, colegios, hospitales, iglesias, conventos y cárceles de la Inglaterra en los albores modernos. Vemos de cerca de los personajes, palpamos sus vestimentas, olemos y saboreamos sus comilonas.

El retrato que nos deja el autor no es compasivo ni lírico. Aunque autor del libro clásico de las utopías, Moro aparece como un realista que ha hecho el escarnio del utopismo, mostrando su lado grotesco y absurdo. Se aproxima al humor irónico de su amigo Erasmo, tanto menos estricto y heroico que él, porque no aspiraba a la santidad sino a las bellas letras y a ser escuchado por los grandes de este mundo.

Moro, en cambio, fue un trabajador frugal e implacable, servidor del Estado y del rey, despiadado en la defensa de la ortodoxia hasta el punto de quedar mal con la Corona y acabar en el patíbulo. Como dice Ackroyd, fue el último humanista medieval, siervo de la Iglesia como prenda de la unidad europea, enfrentado con el primer monarca absoluto de la modernidad.

Como toda buena biografía, ésta se recorre con fluidez y tiene las calidades de una proba narración. La novela sirve de modelo al biógrafo. Los archivos hacen su aporte. La estrictez de su imaginación cumple con lo demás.

Diario portugués, *Mircea Eliade. Traducción de Joaquín Garrigós. Kairós, Barcelñona, 2004, 297 pp.*

Entre 1941 y 1945, Eliade estuvo empleado en la embajada rumana de Lisboa. Este diario recoge sus apuntes del periodo y es la primera vez que se publica en cualquier lengua. Unos oportunos anexos, con textos del autor y del mismo tiempo, completan la entrega.

Eliade ha escogido buenos ejemplos de diarios –Gide y Green, evidentemente– y los aplica con talento. Hay carácter y destino en estas páginas que, al final, tejen una historia. El hecho de que sean páginas diarias les añade un énfasis: lo imprevisible de toda historia, la necesidad de investigarla y, a menudo, de inventarla.

Carácter significa contradicción y Eliade pone las suyas en escena. Dice no interesarse por las críticas a sus obras pero las discute. Se propone cósmico pero su ego vanidoso es monumental. Quiere ser asceta y tiene periodos de abstinencia y de sexo eufórico. El mundo le repugna mas no lo abandona ni un minuto. Evoca su temporada mística en la India a la vez que anhela volver a París, no al Himalaya. Su fórmula, al respecto, es nítida: un pagano clásico que intenta cristianizarse.

Apolítico y ahistórico, sin embargo no puede dejar de ser un hombre de Occidente, que fantasea la utopía de un hombre anterior a la historia (paradójico por su inexistencia) y comprueba que la historia hace humano al hombre, valga el eco, por medio de la desesperación. En cuanto a la política, Eliade fue de los europeos que creyeron que Europa había sobrevivido a la guerra de 1914 y que Hitler la iba a salvar del doble peligro americano y ruso. Se equivocó y no fue nada crítico de su error, lo cual es reprensible en alguien de su inteligencia.

Eliade era, en cierto sentido, un inevitable rumano. Perteneció a un país inventado a fines del siglo XIX, forzado a construirse un pasado, siempre al borde de la desaparición entre las fauces germanas o eslavas. Este vértigo mortal insiste en cuantiosas páginas del diario.

No faltan retratos de una certeza admirable, propia de un excelente novelista: D'Ors, Ortega, Karl Schmitt. Imposible no conmoverse con la muerte de su mujer y el sentido que da al resto de su vida: una ofrenda laboriosa a su memoria, hecha a solas con Dios. Otras apariciones sorprenden por la reverencia hacia figuras mediocres como Oliveira Salazar, el general Carmona o Pilar Franco. Pero no hay luz sin penumbras y una sensibilidad alerta como la suya debía ponerse a prueba en ambas.

Diario 1945-1969, *Mircea Eliade. Traducción de Joaquín Garrigós. Kairós, Barcelona, 2004, 364 pp.*

Por primera vez se traduce íntegro este diario escrito en rumano y que antes se conoció, parcial, retraducido del francés. Abarca desde la llegada de Eliade a París,

tras su misión en Lisboa, hasta 1969. Son, al principio, años de exilio y privaciones, luego de reconocimiento universal, con edición abundante y cátedras en la Sorbona y en Chicago, donde el escritor murió en 1986. Un dato es radical en este orden: Eliade adopta el francés como lengua de sus ensayos y tratados. Sale de la provincia rumana para incorporarse a una de las lenguas más extendidas del mundo letrado.

Despojado de su angustia histórica, aceptando que no volverá a Rumania y contento de vivir en grandes ciudades, el escritor se dedica, sobre todo, a construir su universo intelectual, basado en el comparatismo religioso. Su concepción de lo sagrado es, en el fondo, ilustrada: todas las religiones tienen un sustento común y difieren en lo histórico, cultural, ritual, pero no en lo sustancial. Religioso es el ser humano por definición: un animal que busca lo absoluto siendo relativo, lo eterno siendo mortal, lo otro siendo lo uno y lo mismo. Sueña con el Paraíso, sempiterno presente, sin pasado ni futuro, donde se es sin existir. O la síntesis yoga de lo divino: ser y no ser al mismo tiempo.

Por todo lo anterior, Eliade siempre ha tendido a explicar y explicarse las mitologías que articulan las distintas religiones. De ahí la importancia de su estudio comparado e interdisciplinar, que abarca la filología, la antropología y un largo catálogo de especialidades sin excluir el psicoanálisis, en particular el de Jung, con su código de arquetipos del inconsciente.

Algo de cristiano hay en Eliade, entendido el cristianismo como una variante del platonismo: la separación del alma y el cuerpo que hace posible la ciencia al objetivar la naturaleza. Y lo opuesto: la encarnación del Dios único en un ser humano. Esta tensión se resuelve, si cabe la resolución, en angustia y agonía, lo cual explica su interés por Kierkegaard, Agustín y Unamuno. Al principio y al final está la filosofía como iniciación y ésta como aquélla.

Una fascinante conclusión antropológica puede servir de clave a Eliade, tal como se examina en estas páginas lúcidas y necesarias: el hombre es una totalidad ideal pero no real y por ello tiene historia. Algo incomprensible pero razonable. En esa paradoja se instaló el escritor rumano desplegando una obra de ambiciosa solidez, indispensable en la historia intelectual del siglo XX.

La cultura fascista, *Ruth Ben-Ghiat. Traduzione di Maria Luisa Bassi. Il Mulino, Bologna, 2004, 360 pp.*

En un conseguido esfuerzo de síntesis, la investigadora nortea-

mericana nos propone un recorrido panorámico del fascismo italiano desde el ángulo de la vida cultural. La tensión mayor que lo define es la lucha entre un intento de modernizar un país atrasado y un rescate de ese atraso como tradición gloriosa, memoria imperial y tesoro de las esencias nacionales. Por una parte, Mussolini quería cambiar radicalmente la vida de los italianos –que no le gustaban tales como eran– por medios violentos (*un calcio nel culo* era su fórmula) y conseguir que Italia figurase al lado de las grandes potencias. Pero por otra parte, ansiaba exaltar lo que Italia tenía de diferente y de propio. Autoritario y populista, se debía a su figura de dictador providencial tanto como al amor de esas masas que adulaba en lo manifiesto y despreciaba en lo latente.

A lo anterior se añade el hecho ideológico de que el fascismo se propuso como revolución. El propio Giovanni Gentile creía que los comunistas eran corporativistas apresurados y que el comunismo llegaría pausadamente a través del régimen fascista. Pero Mussolini era un político ecléctico, pactista y *pasticcione*, que siempre prefirió el arreglo al conflicto. Sus grandes apuestas bélicas fallaron por delirantes y el país fue destruido entre episodios de guerra civil.

Todo este embrollo dio como resultado una vida cultural contradictoria y creativa. Con la derrota del Eje, en 1945, el proceso de depuración fue débil y apenas sensible, al revés de la virulencia que alcanzó, por ejemplo, en Francia. Importantes figuras de la izquierda cultural provinieron de las filas fascistas y sus jueces, también.

Ben-Ghiat ha seleccionado con acierto los ejemplos (teorías, revistas, libros, películas, diseño, arquitectura) para aliviar la lectura sin perder entereza conceptual. De tal modo, aunque su posición antifascista sea clara, consigue mostrar la amplitud de las contradicciones que hacen del fascismo una entidad histórica y no una gesta heroica ni un esperpento monstruoso.

B.M.

El fondo de la maleta

La santidad de los muertos

En el año 661, los partidarios de Alí Abu Talib lo asesinaron. Se trataba de un primo y yerno de Mahoma, del cual deriva el islamismo chiíta. Desde entonces, esta parcialidad religiosa disputa la primacía con los sunitas. No es infrecuente tal conflicto en el mundo de los monoteísmos, y las guerras entre cristianos asi lo demuestran.

Los restos de Alí se encuentran en un imponente mausoleo, en el cementerio de la ciudad de Nayaf. Lugar de peregrinación, centro esencial de estudios teológicos y científicos, Nayaf es tanto una urbe de vivos como de muertos. Su necrópolis es, en extensión, el doble que la propia Nayaf, como si las cenizas de Alí convocaran más a los difuntos que a los vivientes. Según es habitual, la designación del lugar es serena: Valle de la Paz.

Todos estos antecedentes no han valido para sustraer a Nayaf de la guerra que asola a Irak. Más aún: las tropas de Múqtada al Sáder se atrincheraron en el mausoleo de Alí para defender los santos lugares del chiísmo de las acechanzas de los herejes sunitas y los demoníacos partidarios del capitalismo anglosajón. Un episodio más de la historia que protagonizan los belicosos monoteísmos semíticos.

La guerra todo lo profaniza, todo lo vuelve espantosamente secular, a partir del más secular y profano de los acontecimientos: la muerte. Así es que los defensores de Nayaf fueron los primeros en profanar el sacro sitio, convertido en trinchera, campo de prisioneros rehenes y patíbulo.

No es la primera vez que el cementerio de Nayaf resulta invadido por las fuerzas del siglo. Dada su extensión, ha servido de refugio de malhechores pero también a muchos adversarios del dictador Sadam Hussein, cuya polícia entró en el recinto más de una vez. En el pacífico valle donde descansan tantos cuerpos apaciguados para siempre por la muerte, la guerra ha desmentido la nomenclatura. Pero, por otra parte, ningún lugar es más apropiado para la matanza que un cementerio, donde se tiene el ejemplo más elocuente de la vida como mortandad.

Es, igualmente, el escenario donde se pone en juego el más trágico ejercicio de la libertad: la indiferencia ante el final, la proclama de Dostoievski y de cualquier estoico: no temer, no esperar, encogerse de hombros ante el hecho de estar vivo. Esa es la fuerza de quienes combaten en nombre de unos dioses que autorizan a matar. Todo lo dan de antemano y ninguna pérdida los amenaza.

¿Es posible constituir una sociedad sobre tales principios? La respuesta es negativa. Toda sociedad es una forma colectiva de afirmación vital, que intenta superar la mortalidad de los individuos. El heroico defensor de lugares sagrados que son, en definitiva, obituarios, puede montar ejércitos pero no sociedades. Su ciudad será siempre el suburbio de un cementerio.



Colaboradores

ISABEL DE ARMAS: Crítica literaria española (Madrid).
RICARDO BADA: Escritor español (Colonia, Alemania).
LUIS BODELÓN: Crítico teatral español (Madrid).
JOSÉ ANÍBAL CAMPOS: Musicólogo cubano (Barcelona).
PERE COMELLAS CASANOVA: Lingüista español (Barcelona).
JUAN GUSTAVO COBO BORDA: Escritor colombiano (Bogotá).
RICARDO DESSAU: Periodista argentino (Buenos Aires).
JOSÉ FUSTER RETALI: Historiador del cine argentino (Buenos Aires).
INMACULADA GARCÍA GUADALUPE: Crítica literaria española (Madrid).
JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA: Crítico y ensayista español (Berna).
MAY LORENZO ALCALÁ: Escritora argentina (Buenos Aires).
EDUARDO MOGA: Escritor español (Sant Cugat del Vallés).
VÍCTOR PERALTA RUIZ: Historiador español (Madrid).
JUAN CARLOS PEREIRA CASTAÑARES: Historiador español (Madrid).
ESTEBAN PONCE: Crítico literario argentino (Greenbelt, Estados Unidos).
JAIME PRIEDE: Crítico literario español (Gijón).
ANA MARÍA RABE: Crítica literaria argentina (Berlín).
MIGUEL REAL: Escritor portugués (Cintra, Portugal).
AGUSTÍN SÁNCHEZ ANDRÉS: Historiador español (Morelia, México).
SAMUEL SERRANO: Escritor colombiano (Madrid).
FERNANDO SORRENTINO: Escritor argentino (Buenos Aires).
TOMÁS STRAKA: Historiador venezolano (Caracas).
LORIS TASSI: Ensayista italiano (Nápoles).
CHARLES TOMLINSON: Escritor inglés (Gloucester).
MIGUEL ÁNGEL URREGO: Historiador mexicano (México DF).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Crítico y periodista español (Madrid).
IGNACIO VÁZQUEZ: Lingüista español (Barcelona).
IBON ZUBIAUR: Escritor español (Tübingen).

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559	Vicente Aleixandre
560	Modernismo y fin del siglo
561	La crítica de arte
562	Marcel Proust
563	Severo Sarduy
564	El libro español
565/66	José Bianco
567	Josep Pla
568	Imagen y letra
569	Aspectos del psicoanálisis
570	Español/Portugués
571	Stéphane Mallarmé
572	El mercado del arte
573	La ciudad española actual
574	Mario Vargas Llosa
575	José Luis Cuevas
576	La traducción
577/78	El 98 visto desde América
579	La narrativa española actual
580	Felipe II y su tiempo
581	El fútbol y las artes
582	Pensamiento político español
583	El coleccionismo
584	Las bibliotecas públicas
585	Cien años de Borges
586	Humboldt en América
587	Toros y letras
588	Poesía hispanoamericana
589/90	Eugenio d'Ors
591	El diseño en España
592	El teatro español contemporáneo
593	El cine español actual
594	El breve siglo XX
595	Escritores en Barcelona
596	Inteligencia artificial y realidad virtual
597	Religiones populares americanas
598	Machado de Assis
599	Literatura gallega actual
600	José Ángel Valente
601/2	Aspectos de la cultura brasileña
603	Luis Buñuel
604	Narrativa hispanoamericana en España
605	Carlos V
606	Eça de Queiroz
607	William Blake
608	Arte conceptual en España
609	Juan Benet y Bioy Casares
610	Aspectos de la cultura colombiana
611	Literatura catalana actual
612	La televisión
613/14	Leopoldo Alas «Clarín»
615	Cuba: independencia y enmienda
616	Aspectos de la cultura venezolana
617	Memorias de infancia y juventud
618	Revistas culturales en español

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2002

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
AECI
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Literatura colonial hispanoamericana

Sonia V. Rose
Vicente Cervera Salinas
Raquel Chang-Rodríguez
Paul Firbas
Pedro Gurrola Pérez
Pedro Lasarte
José Carlos Rovira
Mercedes Serna









10 euros